This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

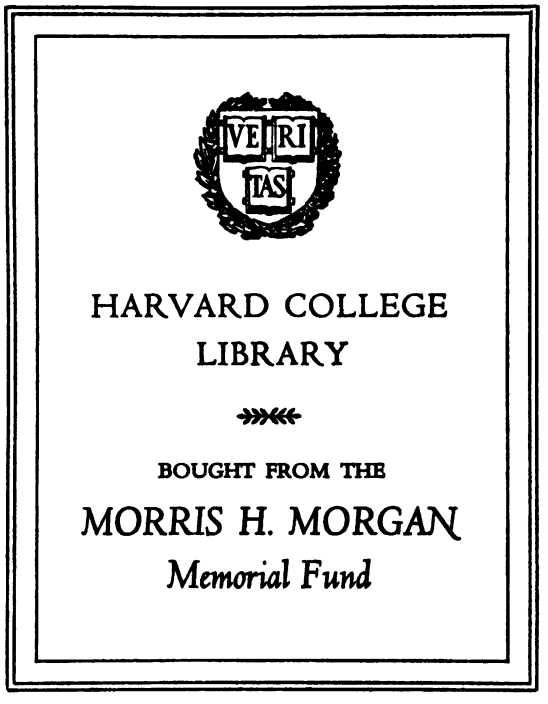
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.



HARVARD COLLEGE
LIBRARY

BOUGHT FROM THE
MORRIS H. MORGAN
Memorial Fund

From the
Fine Arts Library
Fogg Art Museum
Harvard University

Liebhaber-Ausgaben

Künstler-Monographien

In Verbindung mit Andern herausgegeben

von

H. Knackfuß

LVII

Millet und Rousseau

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1902

Millet und Rousseau

Von

Walther Gensel

Mit 80 Abbildungen nach Gemälden und Zeichnungen.

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1902

Künstler-Monographien

In Verbindung mit Andern herausgegeben

von

H. Knackfuß

LVII

Millet und Rousseau

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1902

Millet und Rousseau

Von

Walther Gensel

Mit 80 Abbildungen nach Gemälden und Zeichnungen.

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1902

FA 3947.1.7

Minet fund.
(57.)

Von diesem Werke ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 50 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—50) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlagshandlung.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

Jean François Millet.

Jean François Millet. Selbstbildnis. Ölgemälde.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

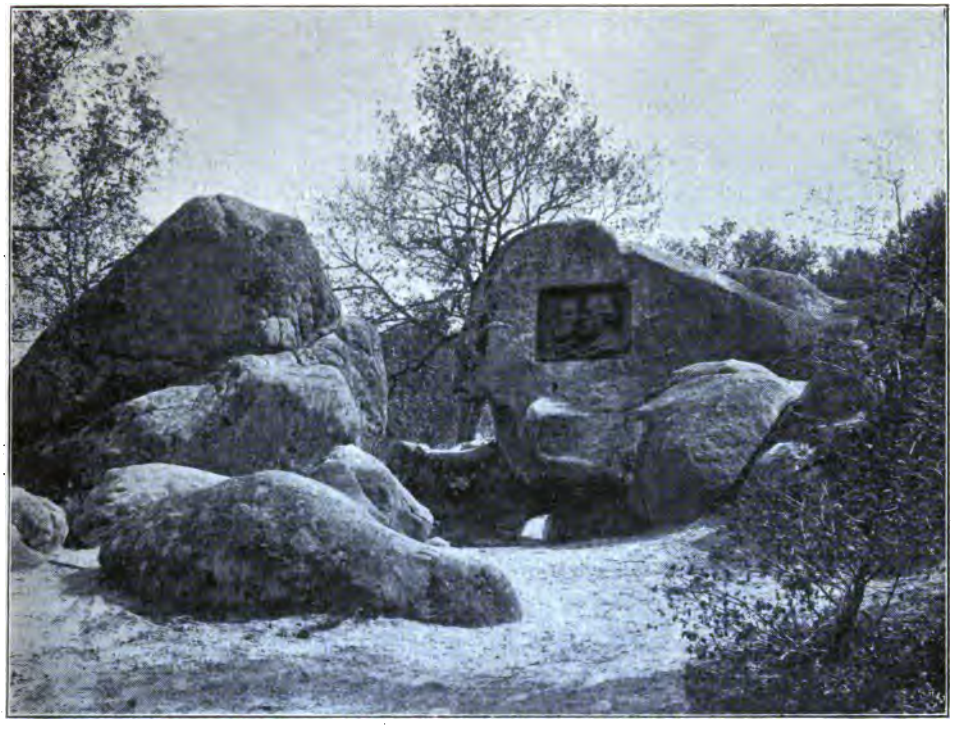


Abb. 1. Denkmal Millets und Rousseaus im Walde von Barbizon.

Einleitung.

Man kann die Geschichte der französischen Kunst als den fortwährenden Kampf zweier gewaltiger entgegengesetzter Strömungen auffassen: der germanischen, die auf Natürlichkeit, charakteristischen Ausdruck, Gefühlsinnigkeit gerichtet ist, und der lateinischen, bei der bald die Linie, bald die Farbe den Vorrang behauptet, die aber immer auf Schönheit der Komposition und pathetische, oft ein wenig theatralische Bewegung ausgeht. Das nordische Element überwiegt im Mittelalter, es erreicht in den ergreifenden Statuen der gotischen Bildhauer eine gewaltige Höhe und klingt in der naturalistischen Bewegung des fünfzehnten Jahrhunderts mächtig aus. Dann aber erobert die romanische Strömung in unaufhaltsamem Siegeszug das ganze Gebiet und herrscht hier fast ausschließlich bis ins neunzehnte Jahrhundert hinein, am stärksten unter Ludwig XIV., wo die niederländische Kunst fast wirkungslos an ihr abprallt. Daß unterm ersten Kaiserreich Malerei und Skulptur durchaus klassizistisch waren, ist bekannt. Aber auch die romantische Bewegung, die doch als Reaktion dagegen entstand, hat mit ihrem theatralischen Pathos und ihrer Vorliebe für den Süden und den Orient etwas durchaus Romanisches. Veronese und nicht Rembrandt war das Vorbild des großen Delacroix. Ungefähr um dieselbe Zeit aber entstand im Anschluß an die englische Kunst und zum Teil unter ihrer Einwirkung eine neue Malerei, die nicht auf leidenschaftliche Gebärden sondern auf Tiefe und Echtheit des Gefühls, nicht auf schöne Linienführung sondern auf Wahrheit des Eindrucks, nicht auf rauschende Farbensymphonien sondern auf Beobachtung der Licht- und Lufterscheinungen ausging. An

Wanderer am Eingang des Waldes begrüßt (Abb. 1). Aus der überaus reichen Litteratur über die beiden Künstler ragen zunächst die beiden etwas weitschweifigen aber an unschätzbarem Material überreichen Biographien von Sensier hervor. Für Millet kommen außerdem hauptsächlich die beiden englischen Werke von Miß Cartwright und Henry Naegely in Betracht, denen das Livre d'Or und die Schriftchen von Piedagnel und Yriarte anzureihen sind. Bei Rousseau wird die Schilderung Sensiers vor allem durch die Aufsätze von Burty und Silvestre ergänzt. Außerdem sind zahlreiche kunstgeschichtliche Werke, Essaysammlungen und Zeitschriftenaufsätze benutzt worden. Bei der Beschaffung von Illustrationen ergaben sich insofern Schwierigkeiten, als für einige der Hauptwerke Millets keine völlig genügenden Abbildungen erlangt werden konnten und bei Rousseau einige der besten zur Verfügung stehenden Photographien nicht genau zu benennen und zu datieren waren.

Jean François Millet.

„Wenn die Nachwelt dereinst ihre Kränze austeilt, so wird sie einen großen Unterschied zwischen den Malern einer einen Bierkrug tragenden Frau und denen des Testaments des Eudamidas machen.“ Diese Worte, die vor fast einem Jahrhundert in der Blütezeit des französischen Klassizismus ein begeisterter Anhänger Jacques Louis Davids schrieb, sind in Erfüllung gegangen, aber in einer ganz anderen Weise, als ihr Schreiber sie gemeint hatte. Wenn wir heute durch den großen Saal gehen, der im Louvre den Malern des neunzehnten Jahrhunderts eingeräumt ist, dann bleiben wir völlig kühl vor den Bildern, auf denen Brutus seine Söhne zum Tode verurteilt, oder Judith das Haupt des Holofernes triumphierend in der Hand hält, oder die Königin Elisabeth ihre Seele aushaucht, und unser Blick bleibt lange und innig haften auf einem kleinen, einst viel geschmähten Bilde, das weiter nichts darstellt als ein paar tief zur Erde niedergebeugte alte Weiber, die mit ihren schwieligen Händen die von den Erntearbeitern zurückgelassenen Ähren auflesen. Was vor fünfzig Jahren noch als hohe und edle Kunst gepriesen wurde, erscheint uns heute als falsches Theaterpathos; was damals als gemein und abstoßend verfemt war, ergreift uns heute am tiefsten. Der Maler jener Ährenleserinnen ist Jean François Millet.

Das Ancien-Régime war eine Zeit der Maskerade und der falschen Sentimentalität gewesen. Niemals, sagt Taine, hat man sich den Bauer falscher vorgestellt. Man hatte wohl schöne Worte über die Menschenrechte im Munde, aber man nahm sich nicht einmal die Mühe, die Menschen auch nur anzusehen. „Der Bauer wird im Elend und in der tiefsten Erniedrigung gehalten,“ heißt es in den Memoiren von Mirabeau, „von Männern, die nichts weniger als unmenschlich sind, die aber besonders in den adligen Kreisen das Vorurteil haben, daß er zu einer ganz anderen Art von Wesen gehört, als wir.“ Jean Jacques Rousseau hatte dann das Märchen von dem braven und arbeitsamen, demütigen und zufriedenen Landmann erfunden, und dieser zufriedene Landmann kehrte in allen Theaterstücken und allen Romanen wieder. Wie ganz anders, wie entsetzlich war die Wirklichkeit. Von Steuern und Abgaben aller Art bedrückt, schlecht genährt, von der Arbeit gebeugt und darum früh alternd, ohne jede Bildung und darum stumpfsinnig in ihr Los ergeben, führten sie ein kümmerliches, fast tierisches Dasein. Dann kam die Revolution, und diese Schmerzensleider erhoben sich einen Augenblick in einem fürchterlichen Sturme gegen ihre Unterdrücker. Wirklich befreit aber wurden sie nicht. Der dritte Stand, der von der Revolution wirklich profitierte, war nicht das eigentliche Volk, sondern der Mittelstand. An die Stelle der Privilegierten traten die Industriellen, die Kaufleute und die Bankiers. Auch in der Kunst blieb es beim Alten. In Paris galt es zunächst überhaupt für unwürdig, Stoffe aus dem Volksleben zu behandeln, und nur in der Provinz wurden hie und da Bilder in der Art der Niederländer gemalt. Und wenn zur Zeit der romantischen Bewegung sich wieder mehr Maler diesem Gebiete zuwandten, so wurden sie nicht durch den ernsten und wesentlichen Charakter des Landlebens, sondern durch novellistische Züge und malerische Kostüme angelockt. Bezeichnend dafür sind die einst mit so vielem Beifall aufgenommenen römischen Landleute von Léopold Robert, die uns heute fast wie zu einem Feste verkleidete Herren und Damen vorkommen. Daß auch der vierte Stand seinen Ernst und seine Größe, daß die Arbeit der Hände und der schwere Kampf mit der Natur

Abb. 2. Schäferszene. Ölgemälde.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

ihre Poesie haben, das sah man nicht. Diese Erkenntnis blieb den vierziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts vorbehalten. Fast um dieselbe Zeit wie die Schriften der großen Sozialisten, aber unabhängig von ihnen und unabhängig voneinander erschienen die Arbeiten von Millet und Courbet. Diese beiden Männer haben der Kunst des nächsten halben Jahrhunderts den Stempel aufgedrückt, haben ihr die Züge gegeben, die sie von den früheren Kunstepochen wesentlich unterscheiden. Läßt sich darüber streiten, wer von ihnen der größere Maler gewesen sei, so war Millet unzweifelhaft die größere Persönlichkeit. Und

darum hat er auch den größeren Einfluß gehabt. Die besten und tiefsten unter den gleichzeitig und nach ihm schaffenden Malern sind ihm tributpflichtig und erkennen dies freudig an: Bastien-Lepage, Lhermitte unter den Franzosen, der Holländer Israëls und der Belgier Struys, Uhde und Liebermann und Segantini, den Bildhauer Meunier nicht zu vergessen. Die Zeit, in der die Armeleutemalerei die Herrschaft ganz an sich zu reißen schien, ist jetzt vorüber, aber das neue Gebiet, das Millet der Kunst erschlossen hat, wird ihr als unvergängliches Besitztum erhalten bleiben.

* * *

Millets Heimat ist das Cotentin, jener Landstrich also, der sich von dem westlich der Bucht von Cherbourg gelegenen Cap de la Hague nach Süden zieht. Schon vom Meere aus gesehen macht es mit seinen granitenen Felsen einen wilden und trostlosen Eindruck, auf der Höhe breiten sich magere Wiesen und Heideflächen endlos aus. Stundenlang kann man hier wandern, ohne einem menschlichen Wesen zu begegnen. Die Bäume sind verkrüppelt und vom Seewinde gebeugt, hie und da steigt wohl am Horizont ein verwitterter alter Kirchturm aus dem Boden auf und zeigt uns das Vorhandensein eines Dorfes an. Der Boden ist so wenig fruchtbar, daß es sich kaum lohnt, ihn zu bestellen. Hier liegt in einer kleinen, zum Meere hinabsteigenden Thalsenkung der Weiler Gruchy, der zum Kirchspiel und der Gemeinde von Gréville gehört. „Gruchy selbst," so schreibt die englische Schriftstellerin Cartwright, „ist eine krumme, oben auf den Klippen eingenistete Häuserreihe, wenige hundert Meter vom Meere. An der einen Seite erheben sich graue mit Farn bekleidete, hie und da mit Fleckchen von goldenem Ginster oder purpurner Heide aufgemunterte Steine, zwischen denen wir auf die Wogen hinabsehen, die an den felsigen Gestaden in Schaum zerstieben, und einen Schimmer von den das kurze Gras abweidenden Bergschafen erhaschen können. Auf der anderen Seite sind Obstgärten und Weideplätze mit Eichen und Ulmen, die der Wind in phantastische Formen gebogen hat, und tiefe, sich windende Gäßchen mit hohen Hecken, so wie wir sie in Kent oder in Sussex sehen." Hier steht auch noch Millets Geburtshaus, „aus großen unbe-

Abb. 3. Bildnis der kleinen Feuardent. Ölgemälde.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

hauenen grauen Steinblöcken erbaut und mit Stroh bedeckt". Der französische Schriftsteller Frémine ergänzt in einem vor zwanzig Jahren geschriebenen Aufsatz diese Schilderung: „Das Haus liegt nach Osten. Es hat nur ein Stockwerk mit zwei, denen des Erdgeschosses entsprechenden Fenstern. Ein mit rötlichem Moos tättowiertes, in der Mitte der Fassade angebrachtes blindes Fenster drückt ihm eine Art Altersmarke auf." Übrigens gibt es eine Handzeichnung Millets von diesem patriarchalisch einfachen Bauernhäuschen, die in der von seinem Freunde Sensier geschriebenen Biographie abgebildet ist. Seit einigen Jahren ist eine einfache Tafel daran angebracht mit der Inschrift:

Ici est né le peintre
Jean François Millet
le 4 octobre 1814.

Abb. 4. Selbstbildnis um 1848. Zeichnung.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Millet hing an dieser Heimat mit der ganzen eigensinnigen Zärtlichkeit, die der Landmann für die von ihm selbst bebaute Scholle hegt. Immer wieder kehrte er zu ihr zurück, immer von neuem schilderte er mit seinem Pinsel ihre unscheinbaren Reize. „Ich bilde mir ein", schreibt er noch am Ende seines Lebens, „daß dieses Land Ihnen

Abb. 5. Der Kornſchwinger. Ölgemälde.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

in vielerlei Hinſicht gefallen würde und daß Sie verſtehen würden, wie ich mich mehr und mehr mit ihm verbunden fühle."

Das Kirchenbuch führt Millet als zweites Kind und älteſten Sohn von Jean Louis Nicolas Millet und Aimée Henriette Adélaïde Henry auf. Eine merkwürdige, ganz einzig geartete Familie! Da iſt der Vater, ein ſtreng rechtlicher, von allen geachteter Mann, der, Bauer und Kantor zugleich, einen

Kirchenchor dirigierte und übrigens auch modelliert und in Holz geschnitzt haben soll. In seiner Gegenwart verstummten alle rohen Redensarten und unziemlichen Scherze. „Ich erinnere mich," heißt es in einem Briefe der Großmutter an Millet, „daß er Dir ans Herz gelegt hat, nie ein gottloses Werk auszuführen, und daß es Dein ganzes Bestreben sein soll, Gott in Gedanken, Worten und Thaten zu preisen." Diese Großmutter, Louise Millet geborene Jumelin, spielte die allergrößte Rolle in des Künstlers Jugend; lag doch ihr, während die Mutter der Feldarbeit nachging, die Erziehung der Kinder ob. Sie sprach das echte Patois der Normandie und unterschied sich äußerlich in nichts von den andern Frauen des Landes, ihre Gedanken aber flogen oft weit über den gewöhnlichen Horizont der Bäuerin hinaus. Mit einer strengen, oftmals zur Grübelei neigenden Frömmigkeit verband sie eine unermüdliche, weit bekannte Wohlthätigkeit. Die Bettler des Landes kamen zu ihr wie zu einer Verwandten; denn sie gehörte zu den wenigen, die das „Hungrige speisen, Nackende kleiden, Kranke besuchen" völlig in die That umsetzen. Eine katholische Puritanerin ist sie mit Recht genannt worden. Welch wundervolle Briefe wußte sie zu schreiben! „Geh in den Fußstapfen Deiner Väter", heißt es einmal, „haben sie Dir nicht Beispiele der Rechtschaffenheit hinterlassen? Wie groß auch die Verderbnis sein mag, gibt es denn nicht noch einige jener schönen Seelen, die unter den anderen wie die Rose unter den Dornen leuchten? ... Hüte Dich, daß Du kein schlechtes Werk unternimmst, und wenn der König selbst es von Dir fordern sollte. Vermeide alle schlechten Bücher zu lesen und mache Dich ans Studium frommer Werke." Schreibt so eine Bäuerin? Und wir müssen immer daran denken, daß es sich nicht um Großbauern, sondern um kleine Landleute in einem armseligen Weiler handelt, die schwer um den täglichen Lebensunterhalt ringen. Das Rätsel löst sich bis zu einem gewissen Grade, wenn wir hören, daß der eine Bruder dieser Großmutter Mönch war und der andere es als Chemiker fast zu einer Berühmtheit gebracht hätte, und daß auch der Großonkel Charles Millet vor der Revolution Priester gewesen war und auch nachher bei der Landarbeit das geistliche Gewand beibehalten hatte. „Ein Herkules an Kraft, ein ausgezeichnetes Herz", wird dieser von Millet in seinen Jugenderinnerungen genannt. Neben der Großmutter trat die Mutter etwas in den Hintergrund. Aber auch sie blieb von der Stimmung des Hauses nicht

Abb. 6. Reisigsammler. Bleistiftskizze.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

unbeeinflußt, auch sie ragte über ihren Stand hinaus. Kein Wunder, daß ein Knabe, der in einer solchen Umgebung aufwuchs, kein gewöhnlicher Bauernjunge wurde. Seine Phantasie wurde früh erregt, mehr wohl noch durch die Märchen, Gespenstergeschichten und frommen Legenden, die man ihm erzählte, als durch wirkliche Erlebnisse. Doch ist ihm ein furchtbarer Schiffbruch in der Nähe des heimatlichen Dorfes, dessen Einwohner keine Fischer waren, aber doch in mancherlei Berührung mit dem Meere kamen, zeitlebens in stärkster Erinnerung geblieben. Auch seine Schulbildung ging weit über das hinaus, was die anderen Knaben lernten. Die ersten Anfangsgründe brachte ihm der schon erwähnte Großonkel Charles Millet bei. Mit zwölf Jahren begann er dann beim Vikar Latein zu lernen, und zwar brachte er es darin bald so weit, daß er die Bibel und den Virgil geläufig lesen konnte. Allein bald brauchte der Vater die Arme seines Ältesten bei der Feldarbeit so nötig, daß dieser den Unterricht aufgeben mußte. Doch hörte er darum keineswegs auf, sich weiter zu bilden. An den Abenden verschlang er die kleine Hausbibliothek, das Leben der Heiligen, die Bekenntnisse des heiligen Augustin, die Briefe des heiligen Hieronymus, Bossuet und Fénelon. Das waren keine Bücher, die den Kopf des Knaben und Jünglings mit unnützen, leichtfertigen Gedanken erfüllen konnten. Dieser unermüdliche Bildungstrieb hat ihn nie verlassen.

Abb. 7. Der Säemann. Ölgemälde.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Es verlohnte sich bei diesen Dingen einen Augenblick zu verweilen, denn aus seiner Umgebung und Erziehung erklärt sich am besten Millets Kunst. Natürlich dürfen wir es uns nicht zu leicht machen. Nicht deshalb, weil Millet Bauer war, wurde er zum gewaltigsten aller Bauernmaler. Arme Mädchen lesen am liebsten Romane von Prinzessinnen, und die Poesie der Arbeit wird vom Arbeiter selbst am wenigsten verstanden. Die früheren Bauernmaler gehörten zur Zunft und lebten zum Teil als wohlbestallte Hofmaler. Allerdings kannten sie nicht den wahren Bauer, sondern sahen nur den fröhlichen und zufriedenen Landmann des Singspiels oder den rohen ungeschlachten Gesellen, der faulenzt und sich betrinkt, sich rauft und im Spiele betrügt. Nur ganz wenige sahen, daß sein Leben Arbeit ist, schwere, ernste Arbeit, die zur Kurzweil nicht eben viel Zeit läßt. Auch Defregger,

der doch selbst aus einer Bauernfamilie stammt, malt fast nur heitere Szenen.

Nein, nicht weil Millet Bauer war, sondern weil er ein ganz ungewöhnlicher Bauer war, den sein grüblerischer Charakter von vornherein dazu drängte, über alles, was er sah und was er that, zu reflektieren, deshalb wurde er zu dem gewaltig ernsten Verkörperer des Wortes: Im Schweiße deines Angesichts sollst du dein Brot essen. „Ich sehe, ganz wie sie, die kleinen Blumen, von denen Christus sagte: Ich sage euch, daß auch Millets ganzes Werk setzen. Daß solche Szenen malerisch, ja schön sein können, hatte noch kein Maler bemerkt.

Die ersten Zeichnungen des jungen Millet waren ganz naiv. Mit dem Kopieren der Illustrationen aus der alten Familienbibel hatte er begonnen. Aus reinem Nachahmungstrieb hielt er dann alles auf dem Papier fest, was ihm gerade in den Weg kam, einen Baum, einen Stall, ein Feld, einen Bettler. Niemand erkannte, daß aus diesen Zeichnungen mehr als ein niedliches

Abb. 8. Bauer und Bäuerin auf dem Wege zur Arbeit. Zeichnung. (Verlag von J. Kuhn, Paris.)

Salomo in aller seiner Herrlichkeit nicht bekleidet gewesen ist als derselbigen eine. Ich sehe sehr wohl die Strahlenkronen des Löwenzahns und die Sonne, die da hinten, weit jenseits des Landes, ihre Herrlichkeit in die Wolken ausstrahlt. Aber ich sehe auch in der dampfenden Ebene die pflügenden Pferde und an einem steinigen Ort einen völlig abgehetzten Menschen, dessen Keuchen man den ganzen Tag gehört hat, und der sich einen Augenblick aufzurichten sucht, um Atem zu holen. Dies Drama ist in Schönheit eingehüllt.“ Diese Stelle aus einem seiner späteren Briefe könnte man als Motto über Talent sprach, keiner dachte daran, daß der Jüngling aus ihnen einen Beruf machen könnte. Nur der Vater scheint eine Ausnahme gebildet zu haben, denn es ist nicht recht wahrscheinlich, daß, wie uns erzählt wird, eine einzige Zeichnung ihm ganz plötzlich die Augen geöffnet habe. Er wird die Arbeiten des Sohnes mit heimlicher Freude und leisem Bedauern, daß er nichts für ihn thun konnte, verfolgt und den Augenblick mit Freude begrüßt haben, wo es ihm durch das Heranwachsen der jüngeren Söhne möglich wurde, den älteren im Hause zu entbehren.

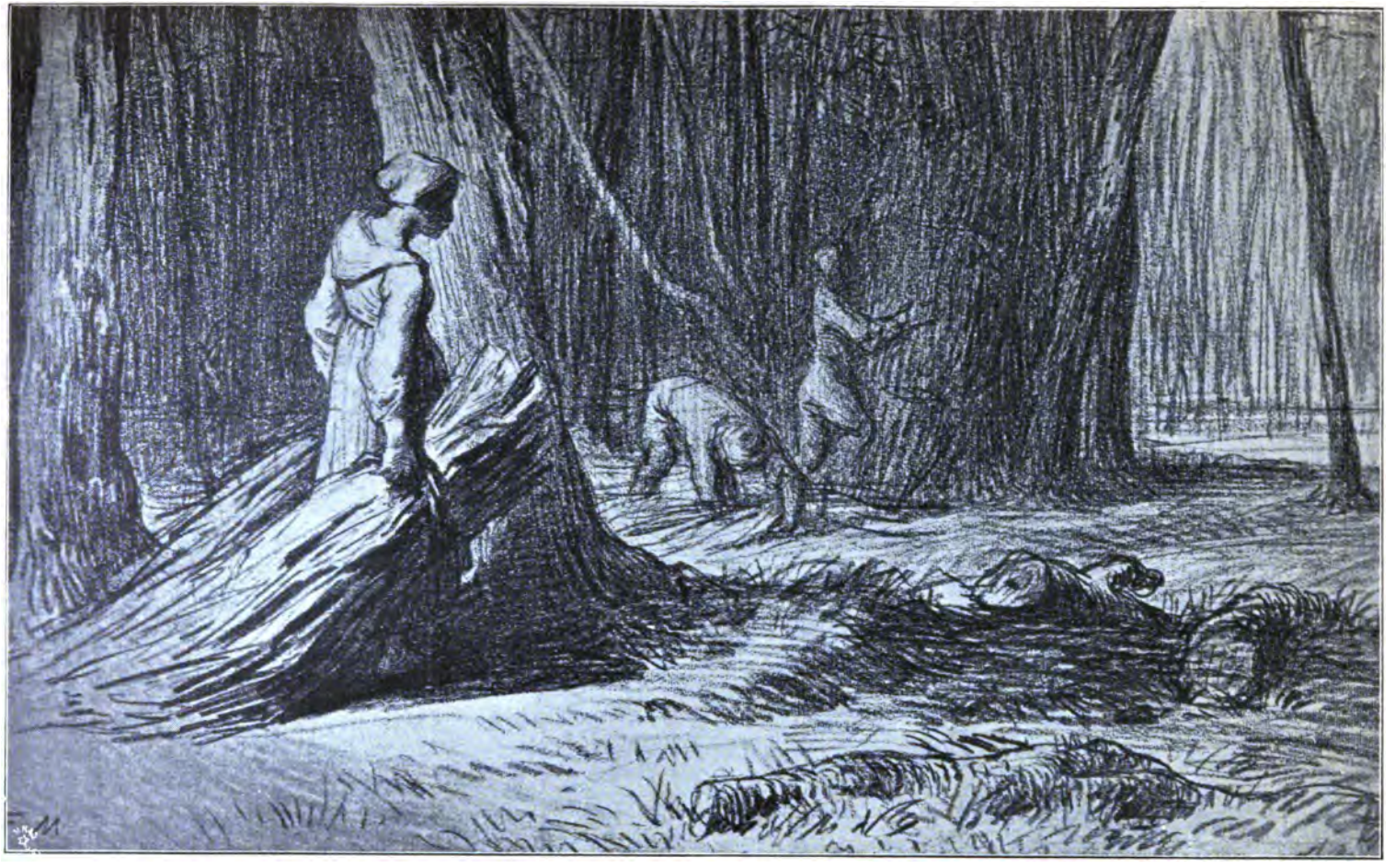


Abb. 9. Reisigsammler. Zeichnung. (Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.

Kurz und gut, als Millet zwanzig Jahre alt war, nahm ihn der Vater eines schönen Tages mit nach Cherbourg zum Maler Von du Moucel, genannt Mouchel, einem „Anachoreten mit einem Johannesgesicht", der wohl noch mehr durch seine Wunderlichkeiten — man sagte, daß er sich abmühte, die Sprache der Schweine zu erlernen —, als durch seine Malereien bekannt war. In den Kirchen der Umgebung von Cherbourg sollen noch einige Gemälde von ihm vorhanden sein. Teniers, Brouwer und Rembrandt waren seine Lieblinge, das verrät einen für diese Zeit nicht gewöhnlichen Geschmack. Wie es aber auch mit seinen malerischen Fähigkeiten gestanden haben mag, jedenfalls entdeckte er in den zwei Zeichnungen, die François ihm brachte, zwei flötenspielenden Schäfern und einem almosenspendenden Mann, trotz aller ungeschickten Ausführung sofort ein großes Kompositionstalent. „Sie werden verdammt sein," sagte er zum alten Millet, „daß Sie ihn so lange bei sich behalten haben, denn Ihr Sohn hat den Stoff zu einem großen Maler." Und so hat sich der sonderbare Kauz das Anrecht auf ein Plätzchen in der Unsterblichkeit erworben.

Millets Vater war nun von dem Talent seines Sohnes völlig überzeugt. Er ließ ihn in Cherbourg und kehrte beruhigt nach seinem Gute zurück. Die Fortschritte des Sohnes aber sollte er nicht mehr erleben. Schon nach zwei Monaten überfiel ihn eine schwere Krankheit, der er am 29. November 1835 erlag. Man sollte meinen, daß die ihres Oberhauptes beraubte Familie den Kopf und die Arme des ältesten Sohnes nun wieder nötig gebraucht hätte. François mag selbst schwankend gewesen sein, allein die Großmutter bestimmte ihn, bei dem nun einmal gewählten Berufe zu bleiben. Und so kehrte er denn, nachdem er daheim das Nötigste geordnet hatte, nach Cherbourg zurück, ging aber nicht wieder zu Mouchel, sondern zu Langlois de Chevreville, einem Schüler des Barons Gros, der sich soeben dort niedergelassen hatte. Eigentliche Stunden scheint er auch von ihm nicht erhalten zu haben. Langlois gab ihm gute Ratschläge und ließ ihn vor allem in dem kleinen Museum der Stadt fleißig kopieren, Schedone, Roger van der Weyden, Vanloo bunt durcheinander. In den Mußestunden vervollkommnete Millet seine Bildung durch die eifrigste Lektüre der Klassiker. Er hatte nämlich an Feuardent, der damals Kommis in einer Buchhandlung war und später der Schwiegervater von seiner ältesten Tochter werden sollte, einen Freund gefunden, der ihn reichlich mit Büchern versorgte. Homer, Shakespeare und Goethes Faust, Byron, Scott und Cooper wurden von ihm verschlungen; unter den Franzosen fühlte er sich am meisten zu Hugo und Châteaubriand hingezogen.

Wie viel Millet im Atelier von Langlois gelernt hat, wird sich also schwer nachweisen lassen. Wichtiger als seine Unterweisung war für den jungen Maler sein herzliches Wohlwollen. Wenn die Bilder des guten Mannes einst völlig verschollen sein werden, so wird man seiner doch noch rühmend gedenken, weil er die große Zukunft des Schülers vorausgesehen und ihm die Wege dazu geebnet hat. In dem Briefe, den er an den Stadtrat von Cherbourg richtete, um ein Stipendium für Millet zu erwirken, kommen die schönen Worte vor: „Erlauben Sie mir, meine Herren, furchtlos den Schleier der Zukunft zu lüften und es zu wagen, Ihnen einen Platz im Gedächtnis der Menschen anzukündigen, wenn Sie bei dieser Gelegenheit dazu helfen, das Vaterland mit einem neuen großen Mann zu beschenken."

Das Gesuch blieb nicht ungehört. Der Stadtrat bewilligte zuerst jährlich sechshundert Francs, die dann aber auf vierhundert zusammenschrumpften, und der Generalrat des Departements legte später noch sechshundert dazu. Das bedeutete gerade keinen Reichtum, wäre aber genug gewesen, um ihm ein sorgenfreies Studium in Paris zu ermöglichen, wenn die Auszahlung pünktlich erfolgt wäre und Millet zu wirtschaften verstanden hätte.

„Mit übervollem Herzen ging ich weg, und alles, was ich auf meinem Wege und in Paris sah, sollte mich nur noch mehr betrüben. Große, gerade Straßen zu sehen, aneinander gereihte Bäume, platte Ebenen, Weiden mit so fettem Grün und so zahlreichen Herden, daß sie mir eher Theaterdekorationen als wirkliche Natur zu sein schienen! . . . . Und Paris, wo ich eines Abends ankam, machte auf mich in seiner Schwärze, seinem Schmutze, seinem Rauche den unangenehmsten und entmutigendsten Eindruck."

Abb. 10. Junge Frau Hühner fütternd. Zeichnung.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

„Es war an einem Sonnabend des Januars, als ich am Abend in Paris bei Schnee ankam. Das durch den Nebel fast erstickte Licht der Laternen, die ungeheure Menge von Pferden und Wagen, die sich stießen und kreuzten, die engen Straßen, der Geruch und die Luft von Paris schlugen mir so auf Kopf und Herz, daß sie mich fast erstickten. Ein

Anfall von Schluchzen ergriff mich, den ich nicht aufzuhalten vermochte. Ich wollte stärker sein als meine Empfindung, und diese beherrschte mich doch mit all ihrer Macht."

In einem Schaufenster bei einem Antiquar sieht er Lithographien badender und Toilette machender Frauen, die ihm höchlichst mißfallen. „Paris erschien mir grauenhaft und fade. Zum Anfang ging ich in ein Hôtel garni, wo ich meine erste Nacht in einer Art fortwährenden Albdrückens verbrachte; ich sah meine Heimat, unser trauriges Haus mit meiner Großmutter, meiner Mutter und meiner Schwester, wie sie am Abend nähten, weinend und an mich denkend und betend, um mich der Verderbnis von Paris zu entreißen .... So machte ich die Bekanntschaft von Paris; ohne es zu verwünschen, aber mit der schrecklichen Erkenntnis, nichts von seinem geistigen und leiblichen Leben zu verstehen."

Millet hat sein ganzes Leben diese Abneigung gegen Paris bewahrt. Wir können uns kurz fassen über seine ersten Erlebnisse bei den Leuten, an die er Empfehlungsbriefe hatte und mit denen er sich nicht verstand, und im Hause eines Herrn L., der sich gegen ihn sehr großmütig benahm, dessen Frau ihm aber nicht genügend zu essen gab und sich obendrein als eine zweite Frau Potiphar entpuppte. Das Elend, das ihn von da ab Jahrzehnte verfolgen sollte, zeigte ihm hier zum erstenmal sein fürchterliches Gesicht. Seine ersten Besuche in Paris galten dem Louvre, wo ihn nicht nur die großen Meister der Renaissance, vor allen Michelangelo, sondern auch die Primitiven, Fiesole und Mantegna, und von den Franzosen Lesueur und Poussin fesselten, vor dessen Werken er sein ganzes Leben hätte zubringen können. Dieser „Mann des siebzehnten Jahrhunderts, der sich ins neunzehnte Jahrhundert verirrt hat", wie er von einem seiner Biographen genannt worden ist, stand den Franzosen des achtzehnten Jahrhunderts naturgemäß ablehnend gegenüber und verabscheute den „Pornographen" Boucher. Im Luxembourg machte nur Delacroix einen starken Eindruck auf ihn. Aber obwohl er in der Elisabeth und den Kindern Eduards von Delaroche nichts als „große Vignetten oder Theatereffekte ohne wirkliches Gefühl" sah, trat er doch in das Atelier des damals so gefeierten Meisters ein, wo er Hébert, Couture, Feyen-Perrin, um nur einige Namen zu nennen, unter seinen neuen Kameraden fand. Der Waldmensch, wie sie ihn nannten, hatte anfangs viel unter ihren Hänseleien zu leiden, wußte sich aber doch nach und nach Achtung bei ihnen zu verschaffen. Es wäre im höchsten Grade ungerecht, wollte man Delaroche vorwerfen, daß er Millets Genie nicht sofort erkannt hat. Sein Verhältnis zu dem neuen Schüler, der „zugleich zu viel und doch nicht genug konnte", war ein Gemisch von Erstaunen und Abneigung, über das aber doch nach und nach das Wohlwollen den Sieg davon trug. Und wenn er unsern Künstler schließlich zur Bewerbung um den Rompreis ermunterte, ja ihn später sogar zur Mitarbeit an seinem berühmten Hémicycle aufforderte, so verdient diese unparteiische Gerechtigkeit bei einem Manne, dessen Anschauungen über die Kunst denen Millets diametral entgegengesetzt waren, geradezu unsere Bewunderung. Wenn Millet es trotzdem nicht lange im Atelier aushielt, so lag es mehr an seinem Charakter, der keinen Zwang dulden wollte, als an dem Meister. Ein allerdings nicht ganz einwandfreies, aber dem, der die Pariser Ateliers kennt, leicht verständliches Ereignis gab den Ausschlag. Delaroche unterstützte einen seiner langjährigen Lieblingsschüler bei der Konkurrenz um den Rompreis, obwohl er gestehen mußte, daß dessen Akt nicht besser war als der Millets, und vertröstete diesen auf das nächste Jahr. In eine solche Diplomatie konnte sich der gerade denkende und fühlende Bauernsohn nicht finden. Er verließ das Atelier und arbeitete nur noch in dem Aktsaal eines gewissen Suisse (1839).

In diese Zeit fällt auch Millets Freundschaft mit Marolle, mit dem zusammen er ein kleines Atelier in der Rue de l'Est mietete. Schmalhans wird nur zu oft bei den jungen Leuten Küchenmeister gewesen sein, zumal wenn die Pension verspätet ankam oder ganz ausblieb. So ist es denn erklärlich, daß Millet trotz seiner Abneigung gegen alle frivole, geschminkte und parfümierte Kunst schließlich dem Drängen seines Freundes nachgab und für den Verkauf Pastelle und Ölbildchen im Geschmacke des achtzehnten Jahrhunderts malte, die allerdings kaum mehr als zwanzig Francs einbrachten, wenn sie überhaupt einen Käufer

fanden. Der Kalender der Greiſe, die Romanlektüre, ein Tag in Trianon, ein Thema aus dem Gedicht Greſſets „Vert-

Abb. 11. Schäfer mit ſeiner Herde. Zeichnung.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

vert“ und ein anderes aus dem komiſchen Heldengedicht Boileaus „Le lutrin“ mögen als Beiſpiele genannt werden, und er brachte es darin, wenn auch nicht zur höchſten Grazie, ſo doch zu einer beachtenswerten Fertigkeit (Abb. 2). Dazwiſchen vernachläſſigte er aber ſeine Ideale nicht, ſondern las in der Bibliothek Ste. Geneviève den ganzen Vaſari, die Traktate von Dürer, Leonardo, Pouſſin, die Biographien von Michel Angelo und ſeine Briefe, kurz das Beſte, was über die großen Künſtler und beſonders von ihnen ſelbſt geſchrieben worden iſt.

Im Jahre 1840 schickte er zum erstenmale ein paar Arbeiten zum Salon ein und zwar zwei Porträts, von denen das nach seiner eigenen Meinung bessere, nämlich das seines Freundes Marolle, zurückgewiesen und das andere zwar aufgenommen, aber, wie es nicht anders zu erwarten stand, kaum beachtet wurde.

Abb. 12. Die Ährenleserinnen. Zeichnung.
(Verlag von J. Kuhn, Paris.)

Die trüben Erfahrungen in den Ateliers und die Sorgen ums tägliche Brot veranlaßten ihn im darauffolgenden Jahre, sein Heil noch einmal in der Heimat zu versuchen, wo er übrigens jedes Jahr einige Wochen zugebracht und dabei die Bildnisse seiner Angehörigen und seiner Freunde gemalt hatte. Er mietete in Cherbourg ein kleines Atelier, kopierte im Museum, malte Porträts, kleine Gemälde mit Motiven aus dem Leben der Seeleute und Fischer, dazwischen auch eine Himmelfahrt der heiligen Barbara, und verschmähte es selbst nicht, Firmenschilder anzufertigen, so einen Matrosen für einen Segelhändler, ein Pferd für einen Tierarzt, ein Milchmädchen und ähnliches. Mit dem Stadtrat hatte er diesmal kein Glück. Dieser hatte ihm das Bildnis des verstorbenen Bürgermeisters Javain, eines alten Soldaten, der mehr als zwanzig Schlachten mitgemacht hatte, in Auftrag gegeben und ihm als einzige Unterlage eine kleine Miniatur zugestellt. Kein Wunder, daß das Werk nicht eben ähnlich wurde und darum die höchliche Unzufriedenheit der hochweisen Stadtväter erregte. Millet kam also um seinen Lohn

und machte das Bildnis schließlich der Stadt zum Geschenk.

Trotz alledem scheint dem jungen Maler die Zukunft damals nicht allzu schwarz erschienen zu sein; denn sonst hätte er wohl nicht den Mut gehabt, sich zu verheiraten. Über diese erste Gattin, Pauline Virginie Ono, erfahren wir nur, daß sie sich in ihn verliebt hatte, während er ihr Porträt malte, und daß sie eine sehr zarte Konstitution besaß. Die jungen Eheleute verbrachten zunächst eine kurze Zeit in Gruchy, wo ihnen zu Ehren ein großes Fest gegeben wurde, und gingen dann nach Paris, wo sie in strengster Zurückgezogenheit in ihrem kleinen Logis in der Rue de la Princesse lebten.

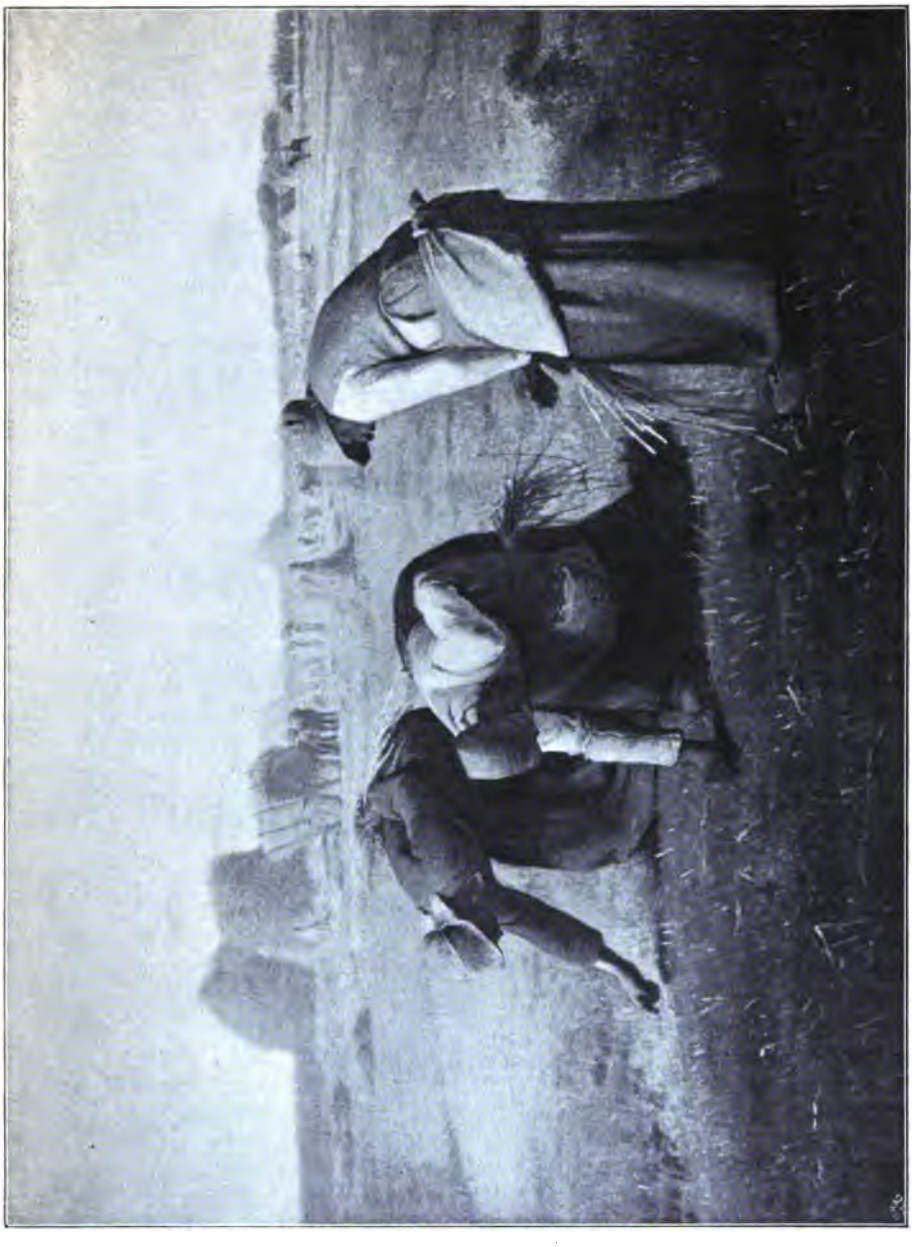


Abb. 13. Die Ährenleserinnen. Ölgemälde im Louvre. (Verlag von J. Kuhn, Paris.)

Von Millets Arbeiten aus dieser Zeit wird gesagt, daß die Zeichnung in ihnen sehr reizvoll, wenn auch ein wenig manieriert sei, und daß der Künstler in ihnen hauptsächlich einen harmonischen Lufttton gesucht habe. Graurosa war damals seine Lieblingsfarbe. Jedenfalls aber verraten diese leichten Arbeiten seiner „manière fleurie“ noch kaum den künftigen Millet und kommen deshalb für uns nur wenig in Betracht. Abb. 3 gibt von ihnen eine hübsche Probe. Die sechsjährige Antoinette Feuardent kniet mit nackten Füßchen auf einem Kissen, die Händchen auf den Rand eines Spiegels legend, in den sie fröhliche Grimassen schneidet. Ein rosa Tuch bedeckt das Köpfchen. Das Bild ist nur 40 Zentimeter hoch.

Das Jahr 1844 brachte Millet seinen ersten wirklichen Erfolg. Die beiden Bilder, die er zum Salon eingeschickt hatte, fanden nicht nur den Beifall vieler Maler, wie Diaz, dessen Einfluß auf ihn damals ziemlich groß war, und Tourneux, sondern wurden auch von der Kritik bemerkt. Théophile Thoré, der Unermüdliche, der immer auf dem Kampfplatz zu finden war, wenn es galt, für junge Talente eine Bresche in alte Vorurteile zu schlagen, und dessen Einfluß gerade in diesen Jahren stetig gewachsen war, fand Millets großes, jetzt ganz verschollenes Pastell „Die Reitstunde“, das heißt ein Kind, das auf dem Rücken eines anderen reitet, sehr harmonisch und wurde durch das kleine „Milchmädchen“ an Boucher erinnert. Allein das Lob erreichte unsern Künstler nicht mehr in Paris. Die harten Jahre hatten die zarte Gesundheit seiner jungen Frau völlig untergraben; kurz vorm Beginn des Salon war sie einer Krankheit erlegen. Millet aber hatte sich seitdem so vereinsamt gefühlt, daß er, ohne seine Freunde zu benachrichtigen, seine Sachen zusammengepackt hatte und nach der Heimat gereist war.

Man kann in den Büchern viel von Millets träumerischer Veranlagung lesen. Aber der Träumer war kein sentimentaler Kulturmensch, sondern ein echter Landbewohner. So nah ihm der Verlust seiner Frau gegangen war, fühlte er doch bald, daß er ohne eine Gefährtin nicht leben könne, und entschloß sich darum schon im nächsten Jahre zu einer zweiten Heirat. Diesmal hatte er die richtige Wahl getroffen. Catherine Lemaire aus Lorient wurde die getreue Genossin aller seiner Leiden und Freuden, die immer thätige und liebevolle Mutter einer stattlichen Reihe gesunder Kinder und die pietätvolle Hüterin seines Andenkens, als er ihr im Tode vorangegangen war.

Auf der Reise nach Paris hielt sich das neuvermählte Paar einige Monate in Havre auf, wo Millet die Zeit benutzte, um Bildnisse von Freunden und Bekannten, von Schiffskapitänen und selbst von Matrosen zu malen. Einer dieser Schiffskapitäne erregte auf der Pariser Weltausstellung trotz seiner nicht sehr großen malerischen Qualitäten ein gewisses Aufsehen. Auch von einer Señora in Blau und Rosa auf einem Sofa wird uns berichtet. Daneben entstanden immer noch eine große Anzahl jener flott gemalten Pastoralen im Geschmack des achtzehnten Jahrhunderts, Daphnis und Chloë, das Priapusopfer, die trunkene Bacchantin, die Flötenstunde und das Panopfer (offrande à Pan), das sich jetzt im Museum von Montpellier befindet. „Eine junge Frau, vor einer Panherme knieend,“ heißt es im Katalog, „krönt die Statue mit einem Laubkranze. Weiterhin zwei knieende Mädchen.“ Auch dieses Bildchen ist nur 51 Zentimeter hoch und 28 breit. Das Grün der Bäume ist frisch und saftig, der Körper des jungen Mädchens erinnert wohl ein klein wenig an Correggio und Prud'hon, mehr noch aber an die Terrakotten des achtzehnten Jahrhunderts. Aber auch Genreszenen wie „Die lange Nachtwache“ — eine eingeschlafene alte Näherin — oder Mutter und Kind, die vom Holzsammeln heimkehren, endlich Zigeuner, Erntearbeiter, Schiffer entstanden damals unter dem Pinsel des ungemein fleißigen Künstlers. So konnte er sogar eine besondere Ausstellung dieser rasch hingeworfenen Werke veranstalten. Mit 900 Francs in der Tasche setzte er endlich seine Reise fort und langte im Dezember 1845 in Paris wieder an.

Nicht lange war ihm das Glück hold geblieben; bald begannen wieder die Sorgen ums tägliche Brot. „Ich fühlte, daß ich an einen Felsen genagelt und zur Zwangsarbeit verurteilt war,“ so hat er selbst später die nun folgenden Jahre charakterisiert. Es scheint, daß keine Briefe von ihm aus dieser Zeit erhalten sind. Aber die Antworten seiner Mutter und Großmutter, die

der Engländer Naegely veröffentlicht hat, lassen uns seine Seelenstimmung ahnen. „Ich zittere, so oft ich an Dich denke," schreibt die letztere einmal, „der Du ausgesetzt bist auf dem stürmischen Meere dieser perversen Welt, ohne vielleicht selbst vor Deinem Unglück auf der Hut zu sein. Wenn Du denkst, daß wir unsere Pflicht Dir gegenüber nicht erfüllt haben, indem wir Dir keine genügende Erziehung gaben, so versuche unsere Versäumnisse wieder gut zu machen. Es ist niemals zu spät, zum Herrn zurückzukehren und den Weg zur Gnade zu finden. Ich vertraue einzig und allein auf die göttliche Barmherzigkeit. Vereinige Deine Gebete mit den meinen und laß uns Gott bitten, daß er uns den aufrichtigen Willen gibt, gute Werke zu thun."

Abb. 14. Angelus. Ölgemälde. (Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Sein erstes Werk war ein von weiblichen Gestalten versuchter „Heiliger Hieronymus", über den wir nicht urteilen können, da ihn der Künstler selbst vernichtet hat. Auch hier war es nicht der fromme Stoff, sondern das Nackte, was ihn anzog, wie er

denn von befreundeten Künſtlern geradezu der Meiſter des Nackten genannt wurde. Das goldene Zeitalter, die Neſtſucher, die Badenden, ein weiblicher Akt vom Rücken geſehen auf einem Bette, das ſind einige der Titel der damals entſtandenen Bilder. Eines von ihnen, „Der vom Baume herabgenommene Ödipus“, wurde im Salon von 1844 viel bemerkt. Oben auf dem Bild erblicken wir den Schäfer, der ſoeben die Schnur durchgeſchnitten hat, unten nimmt eine junge Frau das Kind mit einem Laken in Empfang, neben ihr ſteht ein bellender Hund. Das Bild iſt im Laufe der Jahre ſo ſtark nachgedunkelt, daß es die Freunde des Malers bei einer ſpäteren Ausſtellung

Abb. 15. Die hungrigen Schnäbel. Ölgemälde im Muſeum zu Lille.
(Nach einem Kohlebruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Abb. 16. Die Schafschererin. Ölgemälde.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

kaum wieder erkannten. Nach den Reproduktionen zu urteilen, war der Körper des Kindes ihm besonders gut gelungen. Thoré fand darin etwas von Decamps und etwas von Diaz, ein wenig von den Spaniern und viel von Lenain. Danach kann man sich keinen rechten Begriff machen. Er nennt Millet einen „ausgezeichneten Maler, der bald ein berühmter Maler sein wird". sehen, daß Thoré und Gautier den Leistungen des Dreißigjährigen, der sich durchaus noch im Laufe der Entwickelung befand, gerecht wurden. Auch Delécluze, der durch seine erbitterte Bekämpfung der Romantiker eine gewisse Berühmtheit erlangt hat, zeigte sich wenigstens wohlwollend. In den nächsten Jahren schlossen sich Mantz, Paul de Saint-Victor, Clément de Ris ihnen an. Wenn

Abb. 17. Die Kartoffelleger. Ölgemälde.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Und auch Théophile Gautier entdeckte Talent unter dieser „Maurerarbeit von Farben", unter dieser „Malerei, die an Barbarei und Wildheit die rohesten Skizzen von Tintoretto und Ribera übertrifft". Ein paar andere Bilder aus diesem Kreise konnten jüngst, allerdings nur nach sehr mangelhaften alten Photographien, im Art Journal veröffentlicht werden. Sie erinnern in der kraftvollen Auffassung des weiblichen Körpers in der That an Tintoretto.

Dabei möchte ich eine Bemerkung über Millets Verhältnis zur Kritik einflechten. Wir sie auch manchmal Einschränkungen machten, so findet man in ihren Kritiken doch andererseits auch Ausdrücke wie „einzigartige Kraft, meisterliche Einfachheit, männlicher Accent, volkstümliche Majestät", ja selbst Vergleiche mit Michelangelo. Von dieser Seite sind also dem Künstler durchaus keine systematischen Hemmnisse in den Weg gelegt worden. Später kam dann allerdings, wie wir sehen werden, eine Zeit, in der Millet durch die Neuheit und außerordentliche Vereinfachung seiner Komposition selbst seine Bewunderer zum lebhaften Widerspruch herausforderte.

Aber wenn dann harte und ungerechte Worte fielen, so blieb Millet die Antwort nicht schuldig. „Ich pfeife auf das, was Saint-Victor sagt," schreibt er einmal. „Seine sinnlosen Worte sagen nichts, es steckt kein Gedanke dahinter." Und das von einem Manne, den Lamartine und Gautier für einen der glänzendsten Stilisten erklärten, der später seiner Verdienste wegen zum Generalinspektor der schönen Künste ernannt wurde! Und wie hart lautete sein Urteil später selbst über Thoré. Millet war wie so viele Künstler für das Lob äußerst empfänglich und über jeden Tadel sofort gereizt.

Wie er damals aussah, zeigt uns sein Selbstporträt (Abb. 4), eine wundervolle, lebensgroße Zeichnung, die er zugleich mit den Porträtzeichnungen der Maler Diaz und Dupré, des Bildhauers Barye und des Ciseleurs Vechte ausführte. Die letzten vier verkaufte er für den lächerlichen Preis von zusammen 20 Francs. Drei von ihnen sind jetzt im Besitz von J. S. Forbes in London,

Abb. 18. Der Mann mit der Hacke. Ölgemälde.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

zusammen mit den später gezeichneten Porträts von Rousseau und dem Kritiker Desbrosses. „Millet ist ein großer, kräftiger, tiefbrüstiger Mann mit einem schwarzen Vollbart und einem grauen Auge, das Dich durch und durch blickt. Er ließ mich zugleich an Michelangelo und Richard Löwenherz denken.“ So schildert ihn wenige Jahre später ein Amerikaner, der ihn besuchte. Dazu halte man die Schilderung Burtys: „Er war mehr als mittelgroß, korpulent, mit einem Stiernacken und Bauernhänden, die zurückgestrichenen braunen Haare ließen eine feine und eigenwillige Stirn sehen, deren Bedeutsamkeit noch gehoben wurde durch die buschigen Augenbrauen und die tiefblauen Augen, die wenig geöffnet waren und einen ironischen Ausdruck hatten, solange das Gespräch nicht in höhere Regionen aufstieg.“ Von dem bäuerlich Kräftigen und dem eigentümlich Sensitiven, von dem unverbrüchlich Geraden und doch leise Ironischen, von allem wird man etwas in diesem Bildnis finden. Der braune, mauerfarbige Überzieher und die wollene Kutschermütze, die er gewöhnlich trug, vermehrten natürlich die Eigenartigkeit dieser Erscheinung.

In diese Zeit fällt auch die Bekanntschaft mit Sensier, der, von dem bekannten Tiermaler Troyon zuerst eingeführt, bald eine so große Rolle im Leben unseres Künstlers spielen sollte und schließlich zu seinem Biographen wurde. Ein merkwürdiger Mensch, dieser Sensier, den wir auch in Rousseaus Leben wieder treffen werden. Während er sich selbst als durchaus uneigennützigen und aufopfernden Freund hinstellt, sind andere soweit gegangen, in ihm weiter nichts als einen schlauen Spekulanten zu sehen, der sich die Geldnöte seines Freundes zu Nutzen machte und ihm seine Werke zu Spottpreisen abnahm, um an ihnen später ein Vermögen zu verdienen. Jedenfalls

Abb. 19. Ausruhender Winzer. Pastell.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Abb. 20. Feierabend. Ölgemälde.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

wirft es ein eigentümliches Licht auf ihn, daß Millets Witwe nach dem Erscheinen seiner Biographie selbst gegen seine Schwarzmalerei protestierte. Gewiß, Millet hat lange und viel mit pekuniären Schwierigkeiten zu kämpfen gehabt. Aber wie er selbst gesteht, daß er im Rechnen eigentlich nie über die Addition hinausgekommen sei, so wußte er wie so manche Künstler nicht recht Haus zu halten. War Geld da, so wurde nicht geknausert, und sein Wert machte sich erst dann fühlbar, wenn die Gläubiger an die Thür pochten.

1848 bedeutet einen wichtigen Wendepunkt in Millets Schaffen. In diesem Jahre erschien im Salon das Werk, das man als das eigentliche Manifest des großen Bauernmalers ansieht: „Der Kornschwinger" (Abb. 5). Er ist wohl auch in der That der erste ganz echte Millet. Alles Anekdotische, alles, was dem Geschmack des großen Publikums entgegen kommt, ist weggefallen. Wie einfach und machtvoll ist die Haltung gegeben, wie fühlt man die Last des vollen Korbes auf den gebeugten Knieen, wie ist der Arbeiter so ganz unbeobachtet, so ganz von seiner Arbeit eingenommen! Das Bild fand denn auch den vollen Beifall der einsichtigen Kritiker, die überdies die treffliche Farbengebung besonders hervorhoben. Das Original wurde vom Minister Ledru-Rollin für 500 Francs gekauft, eine für den Künstler damals nicht unerhebliche Summe, und ist angeblich in Amerika verbrannt. Danach wäre also das Bild, das jetzt bei Chauchard in Paris hängt und nach dem wohl auch unsere Abbildung hergestellt ist, nur eine Wiederholung. Das rote Kopftuch, die blaue Hose, das weiße Hemd und der goldne Staub, der von dem Korn in die Höhe steigt, geben einen vollen und schönen Akkord.

Ganz unvermittelt aber kam das Bild doch nicht, wie es denn im Leben Millets überhaupt keine Sprünge gibt. Schon manches Mal sind wir bei ihm ernsten Gegenständen aus dem Volksleben begegnet. Und

zwar zogen ihn nicht nur die Bauern an. Ebenso wie den Landmann, der den Samen ausstreut, wie den Hirten, der seine Schafe weidet, malte er den Fischer und den Matrosen, malte er auch den Arbeiter der Großstadt. Das ist auch nur eine Legende, die freilich viel Glauben gefunden hat, daß er an dem Leben der Pariser Arbeiter achtlos vorübergegangen sei. Wir finden in seinem Werke „Steinbrecher, die mittels eines Wellbaumes Bruchsteine fortbewegen", „Arbeiter bei den Erdarbeiten des Montmartre", eine „Almosen heischende Mütter" und ähnliche Stoffe. Ja, der „Montag des Arbeiters", ein Betrunkener, der von zwei Genossen gehalten wird, führt uns auf ein Gebiet, das später den Stoff zu unzähligen Malereien hergeben sollte. Und als nach der Revolution von 1848 ein Wettbewerb für eine Figur der Republik ausgeschrieben worden war, bei dem übrigens kein Preis zuerkannt wurde, da beteiligte auch er sich neben Diaz und anderen. Von der eigentlichen Politik hielt er sich allerdings fern, und die Barrikadenkämpfe, an denen er gezwungen teilnahm, machten ihn tief traurig.

Nochmals, es gibt in der Kunst keine Sprünge. Auch Millets Entwickelung ging allmählich vor sich. Was seine späteren Werke von den früheren unterscheidet, ist weniger die Stoffwahl als der Ernst und die Größe der Auffassung, die er in den Pariser Leidensjahren erworben hatte. Deshalb thut man auch besser, das Geschichtchen von dem Gespräch der beiden jungen Leute am Schaufenster über die Nuditäten Millets, das ihn angeblich auf die neue Bahn gewiesen haben soll, ins Reich der Fabel zu verweisen. Auf wie schwachen Füßen es steht, wird am besten dadurch bewiesen, daß man es mit dem unvollendeten und lange verschollenen „Hagar und Ismael" in Zusammenhang gebracht hat, jenem gewaltigen Gemälde, das sich jetzt in der Sammlung Mesdag befindet. Da ist wahrhaftig keine Rede mehr von Nuditäten, da steckt wie im Kornschwinger schon der ganze Millet darin. Wie oft ist das Thema malerisch behandelt worden! Niemals aber hat ein Künstler das entsetzliche Los des verstoßenen Weibes und die Trostlosigkeit der Wüste ergreifender geschildert als Millet in dieser überlebensgroßen, wie ein verwundetes Wild auf dem brennenden Sande vor sich hin brütenden Gestalt. Warum er das vom Staate bestellte Bild nicht ganz vollendet — alles Wesentliche ist übrigens vorhanden —, sondern gegen einen andern Gegenstand vertauscht hat, diese Frage bleibt dann freilich unbeantwortet. Will man durchaus einen äußeren Anlaß dafür finden, daß sich Millet nun ganz von den heiteren Stoffen abwandte, so ist zuerst der Erfolg seines vanneur dafür in Anspruch zu nehmen.

Wer weiß übrigens, ob er seinem Vorsatz treu geblieben wäre, wenn ihn nicht die Cholera, die im Sommer 1849 mit größter Heftigkeit in Paris wütete, veranlaßt hätte, aufs Land zu gehen. Ermöglicht wurde ihm sein Weggang dadurch, daß er soeben den Preis des für den Staat an Stelle der Hagar ausgeführten Gemäldes „Bauern und Bäuerinnen neben Getreideschobern ruhend" erhalten hatte. Mit seinem Freunde Jacque, dem nachmals berühmt gewordenen Tiermaler, und dessen Familie zog Millet mit Weib und Kindern Ende Juni aus und wandte sich auf Diaz' Empfehlung nach Barbizon.

* * *

Barbizon! Wie ein Zauberwort klingt uns heute der Name. Widmet nicht jeder Freund echter Kunst, dem es vergönnt ist, einige Zeit in Paris zu weilen, dem lieblichen Orte am Rande des Waldes von Fontainebleau wenigstens einen Tag? Die ehemalige bescheidene Künstlerkolonie hat sich freilich jetzt stark verändert. Große Hotels sind erstanden, fein gekleidete Sommerfrischler, darunter viele Engländer, treiben sich auf den Straßen und im Walde herum. Und auch dieser selbst ist von der Wandlung nicht unberührt geblieben. Der selige Naturfreund Denecourt hatte gewiß die beste Absicht, als er kreuz und quer Wege anlegte, jeden Baum mit einem roten oder blauen Zeichen versah und jeder Lichtung, jedem Tümpel, jeder Erdwelle einen hochpoetischen Namen gab. Ein gut Teil von der wahren Poesie ist dadurch verloren gegangen. Und doch! Noch hat Barbizon seinen Reiz nicht verloren. Noch schweift der Blick über die weite Ebene nach dem Kirchturm von Chailly hin, noch steht die alte Scheune am Ausgang des Dorfes, die wohl hundert Mal gemalt worden ist, noch gibt es auch eine ganze Anzahl der alten Häuschen. Und

wenn man besonders im Frühjahr oder im Spätherbst durch die lange Dorfstraße pilgert, so kann man sich mit ein wenig Einbildungskraft in die Zeit Millets zurückversetzen.

selbst finden wir 1824 die Maler Aligny und Le Dieu, aber sie bilden Ausnahmen. Die meisten stiegen damals noch in Chailly im „Weißen Roß" ab. Erst als ein unter-

Abb. 21. Die Schafhirtin. Ölgemälde.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Wann französische Künstler begonnen haben, Motive aus dem Walde von Fontainebleau malerisch zu verwerten, soll hier nicht untersucht werden, jedenfalls treffen wir solche Motive schon in den Salons des achtzehnten Jahrhunderts an. In Barbizon

nehmungslustiger Schneider Namens Ganne, der eine Deutsche zur Frau hatte, auf den guten Gedanken gekommen war, ein Wirtshaus aufzumachen, erschienen die Maler in größerer Anzahl. Corot, Rousseau und Diaz, die man mit Recht zu der eigentlichen

Gruppe der Maler von Barbizon zählt, der Tiermaler Brascassat, der Bildhauer Barye und viele andere gehörten schon in den dreißiger Jahren zu seinen Stammgästen. Zur Zeit der Ankunft Millets war die fröhliche Kompanie schon stark angewachsen, was aber nicht verhinderte, daß den neuen Ankömmlingen ein herzlicher Empfang zu teil wurde.

„Alte Bauwerke mit schiefer- oder ziegelgedeckten Dächern oder wurmstichigen Strohdächern mit abgebröckelten rissig gewordenen Mauern gaben einen anziehenden Anblick. ... Hohe Scheunenthore öffneten sich nach der Straße und boten Durchblicke auf Bauernhöfe von mannigfaltigem und ländlichem Aussehen, mit ihren Pfützen schlammigen Wassers, in denen die Enten schnatterten, mit ihren einfachen Arbeitsinstrumenten und ihren alten halbverfallenen Brunnen, deren Seile über völlig verrosteten Rollen hingen." So schildert uns der Sohn Jacques das Aussehen des Dorfes zur Zeit der Ankunft der beiden Maler. Wie Barbizon 1864, also in der Zeit, in der die schönsten Werke Millets entstanden, aussah, sagen uns die „Erinnerungen" von Piedagnel. Nach ihm hatte auch damals der Ort nur 100 Häuser. „Jede Hütte ist bewachsen mit Weinrebe oder fächerförmigen Glycinen und hat vorn oder hinten ein mit einer Hagedornhecke umgebenes Gärtchen, in welchem die Rose, ohne Furcht sich zu kompromittieren, gern Nachbarschaft mit dem Kohl und dem Kopfsalat hält." Derselbe Schriftsteller gibt uns eine anziehende Schilderung von Millets Häuschen. „Wenn man, von Chailly kommend, 200 Schritte in der einzigen Straße des Dorfes gemacht hat, so trifft man zur Rechten auf ein ziemlich niedriges Haus, das buchstäblich mit einem dicken Mantel von Clematis, Epheu und Jasmin bedeckt ist. Die kleine Thür, einstmals grau bemalt und ohne jeden Schmuck, öffnet sich wie von selbst für jeden, der an sie klopft. Die Fassade dieser bescheidenen Wohnung geht auf einen weiten Garten, der ganz von einer anziehenden Unordnung erfüllt ist. Blumen, Gemüse, Früchte wachsen, ohne sich um Symmetrie zu kümmern, und scheinen im vollkommenen Einvernehmen zu leben und sich zu vervielfältigen. Zwei weiße Rosenstöcke klimmen neugierig und naseweis an den Fenstern empor und eine von Weiden eingerahmte Hecke von wilden Rosen und Hollunder kündet den Anfang des Gartens an, wo sich links zur ebenen Erde das Atelier des Meisters befindet. Hinter dem duftenden Gehege kommt der Geflügelhof, lärmend und lachend."

Die erste Wohnung, die Millet bei einem gewissen Jean Gatelier bezog, war lange nicht so poetisch wie die hier geschilderte. Das Häuschen bestand aus zwei Stuben und einem Boden; die erste Stube bewohnte der Wirt, in der zweiten hauste Millet mit seiner Frau und drei Kindern. Eine kleine in der Nähe gelegene Hütte diente ihm als Arbeitsstätte. Glücklicherweise war diese elende Unterkunft nur provisorisch. Bald fand er für die bescheidene Mietssumme von 160 Francs jährlich das oben beschriebene Häuschen, dieses gestaltete er nach und nach durch Anbauten so um, daß es ihm, auch als die Zahl seiner Kinder auf neun angewachsen war, noch genügend Raum bot. Ein eigentliches Atelier besaß er aber erst seit 1854, wo er eine alte hinten im Garten stehende Scheune dazu einrichtete. Ein englischer Schriftsteller gewährt uns einen hübschen Einblick in die bescheidene Werkstatt, aus der so viel größere Meisterwerke hervorgingen, als aus den üppigsten Ateliers berühmter Zeitgenossen. Ein Tisch, eine mit Kattun bezogene Lagerstatt, ein paar Stühle, einige Staffeleten, Pinsel, Bücher, Papiere, ein eiserner Ofen bildeten das ganze Mobiliar. Auf den Simsen standen Abgüsse von Antiken, ein Achilleskopf, die Büste der Klytia, vor allem Fragmente von den Elgin-Marbles und der Trajans-Säule. Nach einer anderen Quelle kamen, zum Teil allerdings erst später, hierzu auch einige vlämische Bilder, so eine Bauernhochzeit von Breughel, und Abgüsse nach mittelalterlichen und Renaissancekulpturen; ferner ein persisches Gemälde und ein schöner Wandteppich. In einer Ecke lag ein großer Haufen von Kleidern, Hemden, Schürzen, Blusen, Kopftüchern. Hier also lebte unser Künstler wie ein alter Patriarch. Eine alte rote Matrosenkutte, ein mächtiger vom Wetter mitgenommener Strohhut, Holzschuhe und ein Knotenstock gehörten wenigstens im Sommer zu seiner gewöhnlichen Tracht. Ein anderer Schriftsteller schildert uns, wie er ihn eines Abends im Kreise seiner Familie überraschte, „an der langen Tafel ohne Tisch-

Abb. 22. Die Strickerin. Ölgemälde.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

tuch, um die herum ein halbes Dutzend Kinder ihre irdenen Teller nach der rauchenden Suppenschüssel ausstreckten. Seine Frau suchte auf ihren Knieen ein krankes Kind einzuschläfern. Zuweilen trat ein langes Schweigen ein, während dessen man nur das Schnurren der am Herde kauernden Katze hörte". Dieses einfache Heim war allezeit gastlich. Übrigens kehrte mit der Zeit auch ein gewisser bürgerlicher Wohlstand in ihm ein.

Welchen Eindruck der Wald, dieser wundervolle Biera-Forst, auf ihn machte, der

bald an die lieblichsten Buchenwälder Norddeutschlands gemahnt, bald ernst und fast trostlos ist wie in Hochgebirgsregionen, schildert ein Brief an Sensier: „Wenn Sie sähen, wie schön der Wald ist! Ich laufe manchmal am Ende des Tages und nach meiner Tagesarbeit hin und komme jedesmal zermalmt wieder. Das hat eine Ruhe, eine schreckliche Größe, so daß ich mich manchmal dabei überrasche, daß ich wirklich Furcht habe. Ich weiß nicht, was sich diese Bettler von Bäumen untereinander sagen, aber sie sagen sich etwas, was wir nur nicht verstehen, weil wir eine andere Sprache sprechen. Das ist's, ich glaube nur, daß sie wenig Kalauer machen."

Aber nicht nur nicht scherzhaft, auch nicht anmutig schien ihm der Wald. „Wenn ich einen Wald zu malen hätte," heißt es in einem anderen Briefe, „so möchte ich nicht, daß man an Smaragden oder Topase, an einen ganzen Schrein kostbarer Farben dächte, sondern an sein Grün, an sein Dunkel, das das Herz des Menschen zugleich weitet und zusammenschnürt." Indes, er hat ihn überhaupt nicht sehr oft gemalt, sondern suchte ihn mehr zur Erholung auf. Als Arbeitsfeld überließ er ihn den andern und ging selbst zur entgegengesetzten Seite des Dorfes hinaus in die weite Ebene. Denn dort fand er das, was er von Jugend auf beobachtet und was ihn immer und immer wieder beschäftigt hatte, den Menschen bei seiner Arbeit.

Nicht viele Künstler haben sich so oft und so eingehend über ihre Kunst und über deren Absichten ausgesprochen wie Millet. Wollen wir daher zu einem vollen Verständnis seiner Werke gelangen, so müssen wir von diesen Äußerungen ausgehen. Gleich aus dem Anfang seines Barbizoner Aufenthaltes stammt ein großer programmatischer Brief, der auch eine erneute Absage an die nackten Frauen und die mythologischen Gegenstände enthält. „Ich will Ihnen gestehen, auf die Gefahr hin wieder für einen Sozialisten zu gelten, daß es die menschliche Seite ist, die mich am meisten in der Kunst bewegt, und wenn ich machen könnte, was ich möchte, oder es wenigstens versuchen, so würde ich nichts thun, was nicht das Ergebnis eines Eindrucks wäre, den ich im Anblick der Natur, sei es in der Landschaft, sei es in Gestalten, empfangen hätte. Niemals erscheint mir die lustige Seite, ich weiß nicht, wo sie ist, ich habe sie niemals gesehen. Das Heiterste, was ich kenne, ist die Ruhe, das Schweigen, das man im Walde oder auf den Äckern ... so köstlich genießt; Sie werden gestehen, daß dies immer sehr träumerisch ist und daß diese Träumerei traurig, wenn auch sehr köstlich ist. Sie sitzen unter den Bäumen im Vollgenuß des Wohlseins und der Ruhe, da sehen Sie aus einem kleinen Pfad eine arme Gestalt mit einem Reisigbündel hervortreten. Die unerwartete und stets überraschende Art, wie diese Figur Ihnen erscheint, führt Sie sofort auf das traurige menschliche Los, die Müdigkeit. Das gibt stets einen Eindruck, analog demjenigen, den Lafontaine in seiner Fabel vom Holzhacker ausspricht:

Quel plaisir a-t-il eu
depuis qu'il est au monde?
En est-il un plus pauvre
en la machine ronde?

Auf den bestellten Feldern, manchmal selbst an wenig ergiebigen Orten, erblicken Sie grabende, hackende Gestalten. Von Zeit zu Zeit sehen Sie, wie sie sich das Kreuz wieder zurecht rücken, wie man sagt, und den Schweiß mit dem Rücken der Hand abwischen. Im Schweiße deines Angesichts sollst du dein Brot essen. Ist das die fröhliche ausgelassene Arbeit, an die manche Leute uns glauben machen möchten? Und doch befindet sich gerade da für mich die wahre Menschlichkeit, die große Poesie" (vgl. Abb. 6 und 18). Sind nicht in diesem Briefe schon die Gestalten von einigen der späteren Hauptwerke Millets vorweggenommen? Für den Millet, den wir nun kennen lernen werden, ist die Kunst nicht mehr ein Spiel mit Linien und Farben, sondern eine Sprache. „In der Kunst heißt es, einen schöpferischen Gedanken haben, ihn auf beredte Weise ausdrücken, ihn in sich hegen und den anderen kraftvoll mitteilen wie mit dem Stempel einer Medaille." Auf dieses „kraftvoll" ist der Nachdruck zu legen. Kraftvoll wirken kann man aber nur, wenn man das Wesentliche heraushebt, verallgemeinert, vom Einzelnen zum Typischen geht. Das Suchen nach dem Typus bildet von nun an, und je weiter er fortschreitet, desto mehr Millets Hauptaugenmerk. Am schönsten drückt er diese Gedanken in dem großen Brief an Thoré aus:

„Ich möchte, daß die Wesen, welche ich darstelle, aussähen, als ob sie ganz in ihrer

Abb. 23. Das neugeborene Lamm. Zeichnung.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Lage aufgingen, und daß es unmöglich sei zu denken, daß ihnen der Gedanke kommen könnte, etwas anderes zu sein. Menschen und Dinge müssen immer um eines Zweckes willen da sein. Ich wünsche das voll und stark zu geben, was notwendig ist, denn ich meine, daß schwächlich ausgedrückte Dinge besser überhaupt nicht gesagt würden, denn sie verlieren dadurch gewissermaßen ihre Blüte und werden verdorben. Ich aber bekenne den größten Abscheu vor allem Unnützen (so brillant es auch sein mag) und allem nur

Ausfüllenden, denn diese Dinge können nur Zerstreuung und Abschwächung zum Ergebnis haben."

Wenn der Mensch aber ganz in seiner Lage, das heißt, nicht nur in seiner Arbeit, sondern auch in der ihn umgebenden Natur, aufgehen soll, so muß umgekehrt auch die Natur sich ganz an ihn anschmiegen. Millets Bauer ist keine Staffage für die Landschaft, aber die Landschaft ist auch kein mehr oder weniger notwendiger Aufputz für ihn. Beide durchdringen sich aufs innigste, sind undenkbar ohne einander. Dieses völlige Aufgehen des Menschen in der Natur und dieses Wiederklingen des Natureindrucks in der menschlichen Erscheinung rufen das pantheistisch-religiöse Gefühl hervor, das uns aus den besten Werken Millets entgegenströmt. Er hat selbst mehrmals gesagt, daß er malen wolle, wie die Propheten geredet haben. Aber auch, daß er die Parthenonskulpturen immer vor Augen hatte, macht sich in seinen Werken bemerkbar. Gerade seine großartigsten Einzelgestalten scheinen zunächst plastisch empfunden zu sein.

Abb. 24. Hirtenmädchen. Skizze.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Zu zwei Mißverständnissen hat diese großartig vereinfachende Art von jeher geführt. Einmal hat man ihn für einen pathetisch deklamierenden Sozialisten gehalten. Niemand ist diesem Vorwurf energischer entgegengetreten als er selbst. „Ich weise mit allen Kräften die demokratische Tendenz (le côté démoc) zurück," schreibt er 1867, „wie man sie in der Klubsprache versteht und die man mir hat zuschreiben wollen. Ich habe nur an den Menschen denken lassen wollen, der seinen Lebensunterhalt im Schweiße seines Angesichts verdienen muß, und dies soll auch gesagt werden, denn ich habe nie die Idee gehabt, irgend ein Plaidoyer zu machen. Ich bin Bauer, Bauer."

Der andere Vorwurf ist der, Millet habe nicht genug gekonnt. Darauf werden wir später noch zurückkommen. Wieviel er selbst vom Können hielt, zeigt die folgende Briefstelle: „Ich wünschte, daß man, um den Künstlern mehr Sammlung und den Kritikern weniger Selbstgefälligkeit zu geben, die Ausstellung fünf Jahre lang schlösse und jedem Künstler auferlegte, bei der Wiedereröffnung nur eine nackte Figur ohne jede Bedeutung zu schicken. Dann würde man sehen, wieviel schöne Geister sich vom Wettbewerb zurückziehen würden, und wie der Mangel an Können die Wunde unserer Zeit ist."

Die erste Strophe in dem gewaltigen Gedichte auf die Erde, von dem wir nun die wichtigsten besprechen werden, war „Der Säemann" (Abb. 7). Es ist gegen Abend, ein letzter Sonnenstrahl fällt auf die Gruppe eines Bauern mit pflügenden Pferden am Horizont. Links davon erhebt sich der alte Turm der Ebene von Chailly. Scholle an Scholle, soweit das Auge reicht. Ein Krähenschwarm steigt zu den Wolken empor. Der Horizont ist so hoch genommen, daß gerade nur der wettergeprüfte Hut des Mannes ihn überschneidet. Seine Bluse ist rot, seine

Hose blau. So schreitet er dahin, ernst, fast priesterlich feierlich, mit dem rechten Arm weit ausholend, um das befruchtende Korn in die Furchen zu werfen. Denn von allen Arbeiten des Landmannes ist diese die heiligste, und in manchen Gegenden wird sie noch heute von frommen und oft unverständlichen Worten begleitet. Die Idee dieses Bildes hat Millet lange beschäftigt. Die erste Federzeichnung scheint in seiner Heimat entstanden zu sein, andere Zeichnungen enthüllen uns das Wachsen und Fortschreiten der Idee. Zweimal hat sie der Künstler dann in Öl ausgeführt, beide Bilder befinden sich jetzt in Amerika. Unsere Abbildung gibt die spätere Variante wieder. Dazu kommen noch eine ganze Anzahl Zeichnungen und Pastelle. War es doch überhaupt Millets Gewohnheit, denselben Gegenstand, zuweilen mit leichten Änderungen, in verschiedenen Techniken, als Ölbild, Pastell, Zeichnung, ja wohl auch als Radierung zu wiederholen.

Abb. 25. Daphnis und Chloë. Wandgemälde.
(Verlag von J. Kuhn, Paris.)

Der Salon von 1850, in dem „Der Säemann" ausgestellt war, brachte auch „Die Garbenbinder". Beide Bilder wurden voll beachtet. Gautier erklärte den „Säemann" für das beste Bauernbild und sprach von der richtigen Bewegung und dem warmen Ton des anderen Gemäldes. Ferner fallen in diese Zeit „Bauer und Bäuerin auf dem Wege zur Arbeit", „Die Reisigsammler", zwei Bilder, von denen die abgebildeten

Abb. 26. Die Wäscherin. Zeichnung. (Verlag von J. Kuhn, Paris.)

Zeichnungen (Abb. 8 und 9) einen Begriff geben, „Die nähenden Mädchen“ und die Folge der vier Jahreszeiten.

Einen schönen Erfolg brachte Millet der Salon von 1853. Er hatte in diesem Jahre drei Bilder ausgestellt, die große „Rast der Erntearbeiter“, „Die Schafschererin“, eine Vorstudie zu dem viel späteren Hauptwerke, und eine kleine Schäferin. Die Arbeiter und Arbeiterinnen, die auf der „Rast“ im Schatten der Getreideschober lagern, sind keineswegs geschmeichelt; ihre Lippen sind wulstig, ihre Nasen stumpf, ihre Gewänder höchst simpel. Millet war mit ihnen nicht recht zufrieden. „Ich komme mir vor, wie einer, der rein, aber mit einer schwachen, kaum vernehmbaren Stimme singt.“ Trotzdem, oder vielleicht gerade darum fanden sie Beifall. „Das ist wahrhaft volkstümliche Poesie und Erhabenheit,“ schrieb de Saint-Victor, „man fühlt sich von Ehrfurcht ergriffen vor diesen derben Bauern, diesen Gefährten der großen Zugochsen, diesen sichelbewaffneten Kriegern, diesen Ernährern der Menschheit.“ Vielleicht noch erfreulicher als die Anerkennung aber war für Millet der Umstand, daß er alle drei Bilder verkaufen konnte; denn seine immer zahlreicher werdende Familie stellte von Tag zu Tag größere Ansprüche an ihn.

Leider wurde ihm die Freude durch schmerzliche Nachrichten aus der Heimat vernichtet. Der Großmutter, die bereits zwei Jahre vorher das Zeitliche gesegnet hatte, war auch die geliebte Mutter nachgefolgt. Nur mit Ergriffenheit kann man die letzten Briefe der armen vereinsamten Frau lesen, die der Arbeit nicht mehr gewachsen ist und von Tag zu Tag das Elend näher herankommen sieht. „Ich habe mich von allem entblößt; es bleibt mir nur noch zu leiden und zu sterben. Mein armes Kind, wenn Du doch noch vorm Winter kommen könntest! Ich habe große Sehnsucht, Dich noch ein einziges Mal wieder zu sehen. Ich habe es so satt, an Körper und Geist zu leiden, und wenn ich daran denke, was aus Euch in der Zukunft werden wird, die Ihr kein Vermögen habt, so schlafe und ruhe ich nicht . . . . . O, warum habe ich keine Flügel, um zu Dir zu fliegen; wenn Du meinen Brief erhalten hast, schreib uns

gleich wieder.“ Millet hatte diesen Angstschrei der Mutter nicht erhören können, jetzt blieb ihm nur noch übrig zur Regelung der kleinen Erbschaft für kurze Zeit in die Heimat zu reisen. „Ich bin in einem Zustand der Traurigkeit,“ heißt es in einem Briefe, „den ich Ihnen nicht beschreiben kann. Ich versuche zu arbeiten, aber ich kann mich dadurch nicht zerstreuen. Das ist ein schrecklicher Schlag für mich und meine Schwestern, die zu Hause geblieben sind. Ich kann mir gar nicht ausdenken, wie sie sich einrichten sollen, um zu leben. Ich bin in unerhörtem Kummer und Unruhe.“

Das Bild der auf den fernen Sohn wartenden Mutter und Großmutter aber verdichtete sich mit der Tobiaslegende zusammen in Millets Gemüt zu einem ergreifenden Gemälde: „Die Erwartung“. „Und seine Mutter weinete, daß sie sich nicht wollte trösten lassen nud sprach: Ach, mein Sohn, warum haben wir dich lassen wandern, unsre einige Freude, unser einiger Trost in unserm Alter, unser Herz und unser Erbe! ..... Und lief alle Tage hinaus und sah auf alle Straßen, da er herkommen sollte, ob sie ihn etwa ersähe.“ Eine Dorfstraße, die sich in weite Ferne verliert, rechts ein Haus und eine Gartenmauer. Die alte Frau ist vorausgeeilt, um auszuspähen. Der blinde Mann tastet sich ihr nach aus der Thür heraus und die Stufen hinunter. Es ist erklärlich, daß es Befremden erregte, daß diese beiden alten Bauersleute im Salon-Katalog unter biblischen Namen gingen. Jedenfalls ist die alte Frau in ihrer Haltung eine von Millets rührendsten Gestalten, und für uns, die wir die Entstehung des Bildes kennen, hat sie etwas ganz besonders Ergreifendes.

Im Jahre 1854 wurde es ihm ermöglicht, mit Frau und Kindern vier Monate in der Heimat zuzubringen, von wo er vier Gemälde, zwanzig Zeichnungen und eine Menge Skizzen von allen Einzelheiten des väterlichen Besitztums und viele Zeichnungen aus der Umgegend zurückbrachte. Ein gewisser Letrône war nämlich, von Rousseau an ihn gewiesen, mit Aufträgen gekommen und hatte ihm für das erste Bild, die „Frau, die ihre Hühner füttert“, das hübsche Sümmchen von zweitausend Francs bezahlt. Unsere Abbildung 10

Abb. 27. Wasserholende Frau. Zeichnung. (Verlag von J. Kuhn, Paris.)

gibt nicht das Bild selbst, sondern eine köstliche Zeichnung wieder, die wohl in einigem abweicht, aber dem Werke seinen vollen Zauber läßt. Es ist eins von den Bildern, die geeignet sind, in Millets Schaffen einzuführen, ihm auch die zu gewinnen, die seinen gewaltig ernsten Schöpfungen zunächst etwas ratlos gegenüberstehen. Wie prächtig ist die Haltung der jungen Frau, wie reizend das Kindchen, das hinter der Mutter herangekrochen ist, um zuzuschauen, wie charakteristisch sind die Hühner mit ein paar Strichen hingesetzt, wie köstlich ist der Durchblick in den Garten.

Auch ganz idyllisch, aber großartiger ist der aus derselben Zeit stammende „Baumpfropfende Bauer". Das Motiv hat der Vers aus Virgil:

Insere, Daphne, piros; carpent tua poma nepotes

gegeben. Inmitten eines Obstgartens, der hinten durch ein Haus abgeschlossen wird, ist ein Bauer damit beschäftigt, auf einen Baumstumpf ein junges Reis zu pfropfen. Zu seinen Füßen liegt das Handwerkszeug, hinter ihm der abgehauene Baum. Sein Weib und das Kindchen, das sie auf dem Arme hält und das allein vielleicht die Früchte ernten wird, schauen der mit größter Sorgfalt, ja fast Andacht verrichteten Arbeit zu. Hinter ihnen breitet ein großer Baum seine Zweige aus und verdeckt zum Teil einige Bienenkörbe. Ein reicher Amerikaner, so wurde Millet gesagt, kaufte das Bild für viertausend Francs. Hinterher stellte sich heraus, daß kein anderer als Rousseau der Amerikaner gewesen war, der auf diese Weise dem Freunde nicht nur aus der Bedrängnis helfen, sondern ihn vor allem auch ermutigen wollte. Viertausend Francs waren für ihn, der sich selbst oft die Gläubiger nur schwer vom Halse halten konnte, gewiß keine Kleinigkeit. Wer konnte es damals ahnen, daß dasselbe Bild im Jahre 1881 bei der Versteigerung der Hartmannschen Sammlung es auf 133000 Francs bringen würde! Man sollte meinen, daß die unverhofften Glücksfälle Millets Lage bedeutend verbessert hätten. Und in der That scheint eine Zeit lang voller Sonnenschein über dem kleinen Häuschen in Barbizon geleuchtet zu haben. Heitere Abende mit Freunden wie Rousseau, Diaz, Barye wechselten mit kleinen Reisen nach Paris ab, von denen er immer die Taschen voll Spielzeug und Kuchen für die Kleinen mitbrachte. Aber wie es so oft geht, scheint auch hier der plötzlich eingetretene, wenn auch nur bescheidene Wohlstand

Abb. 28. Die Strickstunde. Zeichnung.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Abb. 29. Wäſcherinnen am Ufer. Zeichnung.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

zu einer ſtarken Ausdehnung des Haushalts und der Bedürfniſſe geführt zu haben. Denn ſonſt wäre das ſchlimme Elend, das 1856 hereinbrach, kaum zu erklären. Vom 1. Januar ab erſchienen in dem Hauſe Gläubiger über Gläubiger und ſelbſt Gerichtsvollzieher. Der Schneider und der Gewürzkrämer, vor allem aber der Bäcker und der Fleiſcher waren die ſchlimmſten unter den erſteren. Millet ſcheint aber auch nicht verſtanden zu haben mit ihnen umzugehen, er, der ſelbſt gleich böſe wurde, wenn man ihn nicht ganz pünktlich bezahlte.

Jedenfalls aber hinderte die Not ihn nicht am Arbeiten. Gerade in diesen Jahren entstanden seine berühmtesten Werke, die verschiedenen Bilder aus dem Leben der Schäfer, die Ährenleserinnen und das Angelus. Von allen Gestalten Millets ist der Schäfer vielleicht diejenige, die am häufigsten in seinen Werken wiederkehrt. Eines Abends, so wird uns erzählt, ging er mit ein paar Freunden über das Feld nach Hause. Plötzlich blieb er stehen. „Ist das schön! In der unermeßlichen Natur scheinen die Wesen durch geheimnisvolle Bande mit ihrer Umgebung verknüpft zu sein. Seht diesen Schäfer, der eingehüllt in seinen weiten, groben Mantel nach der Farm zurückkehrt; seine schwarze Silhouette am Himmel hat etwas Seltsames. Er scheint einer anderen Rasse anzugehören und der geringere Abkömmling der großen biblischen Hirten zu sein. Von Ostern bis zum Martinstage schläft er unter freiem Himmel. Wie seine Vorfahren liest er in den langen Sommernächten am Himmel, in dem unendlichen Buche, in dem die Buchstaben Sterne sind." Am lebhaftesten wurde man an diese Worte erinnert vor einer wundervollen großen Zeichnung des Künstlers, die gelegentlich der Versteigerung der Sammlung Marmontel den unerhörten Preis von 17000 Francs erreichte. Rechts haben sich Wolken zusammengeballt, und im Hintergrunde strömt schon der Regen hernieder. Der Schäfer hat seinen Stock unter den Arm geklemmt, den ärmlichen Mantel zusammengenommen, den Kragen heraufgezogen und geht langsam vor seiner Herde her. Dahinter dehnt sich unendlich die Landschaft aus; Heuhaufen, ein einsamer Pflug, dann eine Baumgruppe, weiter links ein paar einzelne Bäume und wieder weites Feld, bis endlich in schier unabsehbarer Ferne ein kleiner Wald den Horizont abschließt. Ganz wundervoll ist es, wie hier der Rhythmus der Linien der Schafherde in den Wellenlinien der Landschaft wiederkehrt, wie die Herde ganz allmählich in die Landschaft überzugehen scheint, als gehöre sie zu ihr, als sei sie ursprünglich aus demselben Stoffe gemacht.

Kaum minder schön ist die andere große Zeichnung, die unsere Abbildung 11 wiedergibt. Hier geht der Schäfer nicht vor seiner Herde her, sondern steht auf seinem Stock gestützt inmitten des Bildes ruhig vor ihr da. Unter allen Tiermalern ist vielleicht Millet derjenige, der die Herde am besten gemalt hat. Bei Mesdag befindet sich ein großes Pastell, das ganz besonders charakteristisch dafür ist. Jedes einzelne Schaf ist nur durch ein paar Striche angedeutet, und doch lebt alles, webt alles durcheinander. Millet ist eben ein großer Impressionist, der mit wenigem alles zu sagen weiß. Das allergroßartigste Werk aus diesem Kreise aber ist wohl der „Hammelpark bei Nacht", jenes kleine Bild, das Chauchard 1892 für 100000 Francs erworben hat. Hier ist allerdings weder der Schäfer noch die Herde die Hauptperson, sondern die Nacht und der Mond, der sein fahles Licht über die sich in die Hürde drängenden Schafe ergießt. „O, ich wollte, ich könnte diejenigen, die meine Werke betrachten," so ruft Millet einmal aus, „die Schrecken und Herrlichkeiten der Nacht empfinden lassen. Man muß die Gesänge, das Schweigen, das Rauschen der Lüfte vernehmlich machen können. Man muß die Unendlichkeit fühlen."

Auch die Ährenleserinnen haben Millet lange beschäftigt. Einzelne Figuren solcher armen Frauen tauchen schon früh in seinen Zeichnungen auf. Die erste Idee zu dem Bilde zeigt uns schon zwei sich bückende Gestalten und eine stehende, die aber hier, ein mageres Bündel auf dem Rücken, sich zum Weggehen anschickt. Wichtiger noch ist die Zeichnung, die unsere Abbildung 12 bringt. Hier finden wir gleich hinter der Hauptgruppe mächtige Strohfeime, auf die von Arbeitern neue Garben gelegt werden. Dies Motiv wurde in der endgültigen Fassung beibehalten, aber ganz in den Hintergrund geschoben, um das Interesse nicht zu zersplittern. Die drei Weiber sind fast genau so geblieben, nur bücken sich die beiden vorderen nicht ganz so tief.

Die Ernte naht sich ihrem Ende. Unter einem dunstigen Himmel, an dem Vogelschwärme hinziehen, beaufsichtigt der Pächter das Binden und Einbringen der Garben. Im Vordergrunde aber erblicken wir drei arme Frauen, die gierig das auffammeln, was ihnen der Zufall und vielleicht auch die Gutmütigkeit des Besitzers als Almosen hinterlassen hat. Und wahrhaftig, ihre Beute ist armselig. Die am weitesten links ist graubraun und grau gekleidet und hat ein blaues Kopftuch. Die rechts hat ein

Abb. 30. Schafhirtinnen Zugvögeln nachschauend. Pastell.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

gelbbraunes Kopftuch und ein graublaues Kleid. Am farbigsten ist die mittlere mit ihren rosa Überärmeln und dem hellblauen Kragen an der hellen, ins Lila schillernden Taille und dem ziegelroten Kopftuch. Im Mittelgrund und hinten herrschen Weiß-

grau und Gelbbraun vor, rechts beim Dörfchen kommt etwas Grün dazu. Alle Farben aber sind äußerst gedämpft und zu einer einzigen trüben, dem Charakter des Gegenstandes entsprechenden Harmonie aufs innigste verschmolzen (Abb. 13).

Abb. 31. Ziegenhirtin. Zeichnung. (Verlag von J. Kuhn, Paris.)

Es ist zunächst befremdend, daß gerade dieses schöne und tiefe Bild, das jetzt allgemein zu den Perlen des Louvre gezählt wird, so viel Widerspruch hervorrief, daß man in ihm eine tendenziöse Anklage gegen unsere Gesellschaftszustände fand. Zum Teil mag die Schuld an den Freunden und Bewunderern Millets gelegen haben, die von Würde und Hoheit sprechen. Nein, Würde und Hoheit besitzen sie wahrhaftig nicht, diese armen Weiber! Aber sie sind ganz von ihrer Arbeit erfüllt und sind im charakteristischsten Moment festgehalten, das gibt ihnen etwas Zwingendes und, wenn man will, sogar Monumentales.

Und nun das Angelus! Über kein modernes Gemälde ist so viel gesprochen und geschrieben worden. Eine Zeit lang wurde es in allen Zungen als das bedeutendste und ergreifendste Gemälde des neunzehnten Jahrhunderts gepriesen. Man erinnert sich, welcher Sturm des Beifalls bei der Auktion der Sammlung Sécrétan losbrach, als es für den ungeheuren Preis von mehr als einer halben Million Francs dem Vertreter der französischen Regierung zugeschlagen wurde. Es war, als sei ein Nationalheiligtum dem Volke erhalten worden. Der Kauf sollte oder konnte damals nicht von der Kammer bestätigt werden, und so fiel das Werk einem Amerikaner zu, der es im Triumphzuge durch die Vereinigten Staaten führte, bis es von Chauchard für 750000 Francs zurückgekauft wurde. Seitdem hat sich das

Abb. 82. Der Winter. Ölgemälde. (Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Urteil stark gewandelt. Viele wollen in ihm nicht nur nicht das Hauptwerk von Millet, sondern überhaupt kein Meisterwerk mehr sehen. Zumal aus Künstlermund kann man manche herbe Kritik hören. Die beiden Gestalten stäken wie Spieße in der Erde, sie schienen einen Kartoffelkorb zu segnen und ähnliches! Die besten Eigenschaften des Bildes seien litterarischer Art und hätten mit der Kunst eigentlich nichts zu thun. Betrachtet man die Urteile genauer, so erkennt man bald, daß die meisten, die darüber reden, es gar nicht gesehen haben.

So war ich denn — und es sei mir gestattet hier etwas persönlich zu werden — aufs höchste gespannt, als ich zum erstenmal das Werk selbst sehen sollte (Abb. 14). Was zunächst überrascht, ist seine sehr geringe Ausdehnung. Es ist nur vierundfünfzig Centimeter hoch und fünfundsechzig breit. Die Farbengebung, das sei zugegeben, ist nicht ganz so harmonisch wie bei den anderen Hauptwerken des Künstlers. Die Haltung der Gestalten dagegen ist so innig, so überzeugend, so völlig dem Gegenstand entsprechend, daß alle Einwände zusammenfallen. Und doch ist es nicht dies, was dem Bilde seinen wunderbaren Zauber verleiht. Dies ist das Licht. Wenn man es länger betrachtet, dann beginnt das rote Kopftuch, der rote Überärmel, die weißgoldene Schürze des Weibes und die (vom Beschauer) linke Seite des Mannes zu leuchten in einem mystischen, fast überirdischen Glanze. Und die Glocken beginnen wirklich zu läuten: Angelus domini nunciavit Mariae. Der Engel des Herrn verkündete der Maria. Ein litterarischer Gedanke, meinetwegen. Aber ein litterarischer Gedanke, der ganz ins Künstlerische übersetzt, ganz vom Künstlerischen aufgesogen ist. Kein neueres Bild spricht so zum Herzen des Raffinierten wie des Naiven, keins klingt so lange in uns nach. Und das ist denn doch wohl das Beste in der Kunst.

Dabei ist es wohl an der Zeit, die Frage nach Millets malerischen Qualitäten noch einmal aufzuwerfen. Fromentin hat sie zuerst im ungünstigen Sinne beantwortet, und andere haben sein Urteil nachgesprochen. Das Urteil eines Malers aber ist immer mit Vorsicht aufzunehmen. Für uns gibt es nur die eine Frage: Hat Millet für das, was er ausdrücken wollte, auch die adäquaten Ausdrucksmittel gefunden? Und diese Frage kann nur der verneinen, der Millets Bilder nicht kennt. Von dem Maler kann man keine geistreichen, prickelnden Farbenspiele verlangen, der alles für verderblich hielt, was nicht zur Hebung des Ausdruckes dient, was von dem Grundgedanken ablenkt. An die Scholle gebannt, mit dem Erdboden verwachsen sind Millets Leute, erdig sind daher auch seine Farben. Schwer ist sein Himmel ohne Zweifel, aber wie hätte ein lachender, luftiger Himmel zu diesen Mühseligen und Beladenen gepaßt? Was er anstrebt, sind ganz einfache, stille Harmonien. Grau oder Braun ist meist die Grundfarbe. Kommt Blau, Rot oder Gelb dazu, so wird es gedämpft. Sein Hauptaugenmerk geht auf die Luft und das Licht, die alle Dinge in Einklang bringen. Den besten Beweis, daß Millet auch rein malerisch wirken konnte, sind seine Stillleben. Da hängt z. B. eins in der Sammlung Mesdag, mit einer großen grauen Kruke, Porree, Rettichen und einem Napf mit Löffeln, das in seinem Zusammenklang verschiedener grauer und grüner Töne auch das verwöhnteste Malerauge erfreuen muß.

In die Zeit der Glaneuses und des Angelus fällt eine seltsame Geschichte, die man für eine Fabel halten würde, wenn sie Millets Biograph nicht ganz ernsthaft erzählte. Der Papst ließ bei ihm durch den Direktor der römischen Eisenbahnen eine „Unbefleckte Empfängnis" bestellen, die er auch wirklich ausführte. Wohin das Bild gekommen ist und ob es sich jemals wieder finden wird, ist zweifelhaft. Nach Sensier hatte der Meister „ein junges Landmädchen gemalt mit sanften, leuchtenden Augen, breiter, von Haarbüscheln bedeckter Stirn und offenem Munde, wie ein Wesen, das über das in ihr liegende Geheimnis erstaunt ist. Sie hielt in ihren Armen das Kind und schien es mit Liebe zu hüten, sich nach dem Warum eines so erstaunlichen Ereignisses fragend. Die Schlange lag tot zu ihren Füßen auf der Erdkugel. Der tiefe Himmel erstrahlte im Licht". Es ist schade, daß wir nicht wissen, was der Papst und die Kardinäle zu dieser Ausführung gesagt haben.

* * *

Wir sahen, daß Millets Bilder im Salon von 1857 von vielen Seiten abfällig beurteilt worden waren. Trotzdem war es ein harter und unerwarteter Schlag für ihn, als 1859 eins seiner Bilder überhaupt zurückgewiesen wurde. Es war dies der „Tod und der Holzhacker". Wie die Richter über dieses Werk, das heute eine der Zierden des Kopenhagener Museums bildet, zu einem solchen Urteile gelangen konnten, ist denn auch schlechterdings unbegreiflich. Der alte Mann ist am Wege neben seinem Bündel eingeschlafen, da geht mit geschulterter Sense, das Stundenglas in der Hand, der Tod vorbei, legt ihm die rechte Hand auf die Schulter und heißt ihn mitgehen. Ich habe das Bild seit vier Jahren nicht gesehen, damals fand ich die Farbe etwas sehr weich. Über die Komposition und den Ausdruck aber kann nur ein Urteil der Bewunderung herrschen. Die Zurückweisung erregte denn auch peinliches

Abb. 33. Badende Gänsehirtin. Ölgemälde.
(Nach einem Kohlebruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Aufsehen, und die Gazette des Beaux-Arts veröffentlichte zugleich mit einer Radierung des Gemäldes, bei der Millet dem Radierer Hédouin geholfen hatte, einen sehr würdigen und von aller Übertreibung freien Protestartikel von Paul Mantz. Wenn man bedenkt, daß die Jury zu gleicher Zeit eine schwächere Arbeit Millets, die zu den herbsten Kritiken Anlaß bieten sollte, nämlich „Die Frau, die ihre Kuh weiden läßt", zuließ, so möchte man meinen, daß es sich um eine reine Chikane handelte, daß sie das schlechte Urteil über das letztere Bild nicht durch ein günstigeres über das erste abgeschwächt sehen wollte.

1860 und die folgenden Jahre bezeichnen für Millet eine merkwürdige Periode. Zunächst trat in diesem Jahre ein völlig unerwarteter Glücksfall ein. Ein Kunsthändler verpflichtete sich, ihm drei Jahre lang monatlich tausend Francs zu geben, wenn er ihm alle Gemälde und Zeichnungen überließe, die er in dieser Zeit machte. Man sollte meinen, dies sei eine Summe, mit der ein in so einfachen Verhältnissen auf dem Lande lebender Mann trotz seiner großen Familie nicht nur reichlich auskommen sondern auch Ersparnisse hätte machen müssen. Aber nach Ablauf der drei Jahre war nicht nur alles Geld aufgebraucht, sondern schuldete Millet seinem Gönner noch gegen sechstausend Francs. Es ist dies einer der vielen unaufgeklärten Punkte in Sensiers Buch. Wie dem aber auch sei, jedenfalls war Millet einige Jahre die Sorgen los, und er ließ die Zeit nicht unbenutzt. In das Jahr 1860 fällt das reizende Bild „Die hungrigen Schnäbel" (La Becquée), das sich jetzt im Museum von Lille befindet (Abb. 15). Auch hier zeigt sich Millets Kunst ganz von der idyllischen Seite. Das Bild ist ziemlich farbig. Die Kinder tragen verschieden schattierte hellblaue Schürzen, die Mutter eine braunrote Jacke, einen dunkel olivengrünen Rock und ein gelbbraunes Kopftuch. Wie reizend ist das eine Schwesterchen beobachtet, das den rechten Arm um den Hals und die linke Hand in das Pätschchen des Jüngsten legt, wie ernsthaft und geduldig wartend blickt das Älteste auf die Mutter. Diese selbst hebt sich ungemein plastisch heraus. Etwas auffallend ist es nur, daß sie sich der Komposition zu liebe so weit von den Kindern gesetzt und es sich dadurch so unbequem gemacht hat. Köstlich ist es auch, wie das eine Huhn sich verlangend und doch schüchtern nähert, während die beiden anderen stolz zur Thür hinaus in den Garten spazieren, wo der Vater gräbt. In derselben Zeit führte Millet seine berühmte „Schafschur" aus. In einem Gehöfte sind unter schattigen Bäumen die Schafe zusammengetrieben. Ein Bauer ergreift eins von ihnen, um es aus der Umzäunung heraus rechts nach dem Stalle zu bringen, wo ein Mann und eine Frau mit dem Scheren eines anderen beschäftigt sind. Die Thätigkeit dieser Leute tritt aber stark zurück. Der Nachdruck des Bildes liegt auf den köstlich beobachteten Schafen im Vordergrund, von denen mehrere bereits geschoren sind. „Ich habe versucht diese Art Stumpfsinn und Verwirrung auszudrücken, die die Hammel ergreift, wenn man sie eben geschoren hat, und auch die Neugierde und das Erstaunen derer, die noch nicht geschoren sind, wenn sie solche nackte Wesen zu sich zurückkehren sehen." Von den übrigen Bildern der Jahre 1860 und 1861 seien „Die Frau mit den Wassereimern" und „Die große Schafschererin" genannt (Abb. 16). Das folgende Jahr ist eins der allerfruchtbarsten. Es entstanden in ihm so verschiedene Werke wie „Die Schäferin" und „Der Mann mit der Hacke", „Die Kartoffelleger" und „Die Geburt des Kalbes", „Der Winter" und „Die Wollkämmerin". Die „Planteurs des pommes de terre" (Abb. 17) könnte man in gewisser Beziehung als ein Gegenstück zum Angelus betrachten. Wie dort besteht auch hier die Komposition in der Hauptsache aus zwei den Horizont mit ihren Köpfen überschneidenden Figuren. Statt des Gebets haben wir die Arbeit vor uns. Der Wunsch, das Typische, den Begriff der Arbeit darzustellen, ließ Millet der Geste der Frau etwas Sakramentales geben, das uns allerdings ein wenig übertrieben vorkommen mag. Wundervoll ist die Landschaft, der Blick über die weite Ebene mit den im Lichte verschwimmenden Häuschen am äußersten Horizonte. Unter den Apfelbäumen links steht ein Esel. In dem einen der Körbe, die man ihm abgenommen hat, schläft ein kleines Kind. Es ist eins der Bilder, die am frühsten einen sehr hohen

Abb. 34. Die Schweineschlächter. Ölgemälde. (Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Preis erzielten, denn es wurde bereits im Jahre 1877 für 32 000 Francs verkauft.

Wir hatten gesehen, daß seit den Ährenleserinnen ein Umschwung bei manchen, Millet sonst günstig gesinnten Kritikern eingetreten war, der sich 1859 bei der „Frau, die ihre Kuh weiden läßt" noch verstärkt hatte. Eine ausführliche Auseinandersetzung dessen, was sie Millet vorwarfen, finden wir 1861 in der Kritik Pauls de Saint-Victor über die Schafscherin. „Betrachtet nur recht seine Schafscherin: sie ist gemein, sie ist abstoßend ... Indessen ein ungeheurer Stolz bricht durch ihre affektierte Niedrigkeit. Offenbar hält sich diese Rothaut für ebenso stilvoll wie die Sibyllen der Sixtina. Sie gefällt sich in ihrer Häßlichkeit, sie rühmt sich ihrer Verworfenheit." Es folgt nun ein Vergleich mit den indischen Fakirs, die ihren Nabel beschauen und dazu Bum sagen: „Die Säer, die Holzhacker, die Ährensammlerinnen und die Kuhhirtinnen von Herrn Millet gehören zur Schule dieser ekligen Mönche." Früher gefielen sie, aber der Erfolg hat sie verdorben. „Sie überspannten ihre Armut, sie übertrieben ihre Ländlichkeit ... Sie verhäßlichten sich zu ihrem Vergnügen und verstumpfsinnten nach Herzenslust. Keine Zeichnung mehr, eine grobe Silhouette; keine Farbe mehr, ein gleichmäßiger und stumpfer, undurchsichtiger und erdiger Ton." Den Gipfel der sittlichen Entrüstung aber erreichten die Kritiken, als Millet im Salon 1863, wo er nach den neuen Bestimmungen Hors concours war, mit seinem Mann, der sich auf seine Hacke stützt (Abb. 18), hervorgetreten war, von dem selbst Gautier sagte, daß er die Landschaft verleumde.

Wir lassen das Wort wieder Saint-Victor. „Herr Millet zündet seine Laterne an und sucht einen Trottel; er hat lange suchen müssen, um seinen Bauern zu finden, der auf seine Hacke gestützt ausruht. Solche Gestalten sind nicht gewöhnlich, nicht einmal im Irrenhaus von Bicêtre. Stellt euch ein Ungeheuer ohne Schädel, mit erloschenem Blicke, mit idiotischem, weit geöffnetem Munde vor, das wie eine Vogelscheuche der Quere mitten in ein Feld gestellt ist. Kein Funken von Intelligenz vermenschlicht dieses ruhende Tier. Hat es gearbeitet oder gemordet? Hackt es die Erde auf oder gräbt es ein Grab?" Ein solches Aufhäufen von Bosheiten, um seinen eigenen Geist glänzen zu lassen, übersteigt allerdings jedes Maß berechtigter Kritik. Das ist nicht Richter- sondern Henkerarbeit. „Was kann ich Gutes und Ernsthaftes aus den Angriffen dieser Herren Kritiker entnehmen, um meine Fehler zu verbessern, ich suche und finde nur Lärm; kein Rat, kein Vernunftgrund, der mir dienen könnte. Ist das die Pflicht der Kritik: mißhandeln und verschwinden?" Daß ein Körnchen Wahrheit in diesen Kritiken enthalten war, können wir aber trotz aller Verehrung für den Meister zugestehen, und Millet mag es wohl selbst empfunden haben, da er auf der Weltausstellung von 1867 diese herbsten Werke nicht mit ausstellte. Trotz alledem ist der Mann mit der Hacke ein gewaltiges Bild. Glänzend ist vor allem auch hier wieder die weite Ebene, über der der heiße Sommertag brütet, mit den Disteln und Unkraut im Vordergrunde und der Laub verbrennenden Frau in weiter Ferne.

Wohl aus einer etwas späteren Zeit stammt der noch gewaltigere ruhende Winzer, ein großes Pastell, das jetzt Mesdag besitzt (Abb. 19). Das Bild hat schon vor zehn Jahren, als ich es während einer Vorlesung als Lichtbild sah, einen tiefen und unauslöschlichen Eindruck auf mich gemacht; trotzdem wirkte das Original fast wie eine Offenbarung. Dies liegt zum Teil an der Farbe. Die Haupttöne sind nämlich hellgrün und gelb, und diese werden in der Reproduktion so stumpf, daß eine der großartigsten Seiten des Bildes, nämlich das Vibrieren der heißen, staubigen Luft ganz verloren geht, und gerade durch diese Schwüle, durch diese den gelben Hut des Winzers umzitternden Sonnenstrahlen wird seine gänzliche Erschöpfung, sein fast tierischer Gesichtsausdruck verständlich gemacht und gemildert. Wir wollen froh sein, daß Millet nicht immer solche Gemälde gemalt hat, aber auch darüber, daß er uns diesen Winzer geschenkt hat. Niemals sind schwielige Hände und Füße gewaltiger, niemals ist menschliches Elend eindringlicher gemalt worden, nur Meunier reicht in seinen besten Schöpfungen zuweilen an dieses Meisterwerk heran. In die Reihe dieser Bilder gehört auch „Der Feierabend" oder „Der Mann, der seinen Rock wieder anzieht" (Abb. 20), der 1900 auf der Weltausstellung wieder

allgemein Bewunderung hervorrief. Auch hier ist wie beim „Angelus“ die Lichtbehandlung wieder das Beste. Himmel und Erde gehen ineinander über in dem wunderbaren Abendglanze, der das ziemlich dunkle Bild überflutet. es sei am meisten dazu angethan, Millet die noch zaudernden Sympathien zu erobern. Selbst der Minister der schönen Künste wurde durch den allgemeinen Erfolg bewogen, sich mit Millet bezüglich eines Ankaufs für den

Abb. 35. Frau am Butterfaß. Pastell im Louvre. (Verlag von J. Kuhn, Paris.)

Auch die schlimmsten Feinde aber wurden versöhnt durch „Die Schäferin, die ihre Herde heimführt“ vom folgenden Jahre (Abb. 21). Sprach doch selbst Saint-Victor hier von Abendpoesie und melancholischer Einsamkeit, und nannte Jean Rousseau das Bild ein koloristisches Kleinod. Mantz meinte, Staat ins Einvernehmen zu setzen. Als sein Brief ankam, war das Bild aber bereits verkauft. Ein milder Oktobernachmittag. Die Sonne steht hinter den Wolken, die der Rahmen des Bildes durchschneidet. Eine unendlich weite Ebene mit Gänseblumen, Löwenzahn und allerlei anderen wenig far-

Abb. 36. Vor der Mühle. Zeichnung.
(Verlag von J. Kuhn, Paris.)

bigen Feldblumen; ganz hinten, meilenweit entfernt, blaue Hügel. Die junge Schäferin steht auf ihren Stock gestützt, ernsthaft in ihre Strickarbeit vertieft, vor ihrer Herde, den Horizont etwa mit einem Viertel ihrer Gestalt überschneidend. Ihre Kleidung ist die gewöhnliche Tracht der Hirtinnen von Barbizon: das rote Kopftuch (marmotte), die graue „mante“ (der einfache Mantel mit Kapuze), die hier im Abendsonnenscheine ganz goldbraun erscheint, und die „limousine“, der wollene, hier blaue Rock. Von dem Bilde, das jetzt bei Chauchard in der Nähe des Angelus und des Hammelparks hängt, geht ein Hauch von Frieden und stiller Genügsamkeit aus, der tief in die Herzen der Beschauer dringt.

Hier sei auch gleich eine andere „Schäferin“ angeschlossen, die wir nicht zu datieren vermögen (Abb. 22). Am Waldrand hat sie sich mit ihrem Strickstrumpf auf eine Rasenbank niedergelassen und ist nun ganz in die Arbeit vertieft. Der Hirtenstock liegt zwischen den Blumen im Grase. Rechts erscheint zwischen dünnen Stämmen hindurch ein Teil der weiten Ebene. Die Schäferin spielt überhaupt im Werke Millets eine große Rolle; ist ihre Gestalt für die Landschaft um Barbizon doch ebenso typisch wie die des Schäfers (vgl. auch Abb. 23 u. 24). Unwillkürlich erinnern wir uns auch daran, daß die Schutzheilige von Paris, Genoveva, in ihrer Jugend die Schafe ihrer Eltern gehütet hat, und daß auch die Jungfrau von Orleans von den Herden weg zum Schutze des Vaterlandes eilte.

Und indem wir diese Werke betrachten, drängt sich uns noch eine andere Frage auf. Wie ist es möglich, daß der Schöpfer dieser Szenen so lange als ein Maler des aus-

schließlich Häßlichen verschrien werden konnte? Freilich so appetitlich wie Jules Bretons junge Mädchen sind die Milletschen nicht. Dafür sehen sie aber auch nicht aus, als ob sie eigentlich zu hübsch zur Arbeit seien, sondern passen so recht in ihre Umgebung hinein. Es ist eine durchaus bäuerische Anmut, die über ihnen liegt. Man kann ein Millet-Album so zusammenstellen, daß der Betrachter zunächst meint, einen sozialistischen Tendenzmaler vor sich zu haben, und so, daß ein Idyllendichter zu uns zu reden scheint: ein Zeichen für die Vielseitigkeit des als eintönig verschrienen Meisters.

Geficl die Schäferin allgemein, so wurde das andere Gemälde des Salon von 1864, die Geburt des Kalbes, um so härter mitgenommen. In den Witzblättern und in den Ateliers machte man sich über die beiden „Titanen“ lustig, die das neugeborene Kalb „wie das Allerheiligste oder einen jungen Apis trügen“. Millet hat auf diese Angriffe selbst geantwortet: „Der Ausdruck zweier Männer, die etwas auf einer Bahre tragen, richtet sich nach dem Gewicht, das am Ende ihrer Arme hängt. Also werden sie bei gleichem Gewicht, ob sie nun das Allerheiligste oder ein Kalb, eine Goldbarre oder einen Stein tragen, genau denselben Ausdruck zeigen. Und wenn diese Männer noch so sehr von Bewunderung für ihre Last durchdrungen wären, das Gesetz der Schwere beherrscht sie, und ihr Ausdruck kann nichts anderes zeigen als dieses Gewicht.“ „Aber die Gelegenheit fehlt nicht in Paris,“ fährt er weiterhin maliziös fort, „zwei Dienstmänner eine Kommode auf einer Trage fortschaffen zu sehen. Man wird sehen, wie sie ihre Schritte taktmäßig zu setzen verstehen. Herr Jean Rousseau (einer der Kritiker) und einer seiner Freunde mögen doch versuchen ebensoviel zu tragen, ohne ihren gewöhnlichen Schritt aufzugeben.“

1864—1865 führte Millet auch eine Anzahl allegorischer Malereien für den Speisesaal eines Herrn Thomas aus, eine Aufgabe, die ihm durch dessen Architekten Feydeau übermittelt worden war. Die vier Bilder waren ganz wie gewöhnliche Ölgemälde behandelt und sind längst von

Abb. 37. Seestück. Ölgemälde.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

ihrem ursprünglichen Orte entfernt worden und durch mehrere Sammlungen gegangen. Millet hat „Die vier Jahreszeiten“ dargestellt in Szenen aus der Antike. Seine Personen aber sind trotz des antiken Gewandes echte Millets. Den Frühling, Daphnis und Chloë, die ein Nest mit jungen Vögeln bewundern, gibt unsere Abbildung (25) wieder. Der Herbst, der am Plafond angebracht war, stellt ein fröhliches Gelage von Winzern und Trinkern dar. Ich kenne im Original nur den Sommer und den Winter, die 1899 in der Sammlung Desfossés mit versteigert wurden. Der Sommer ist durch die Göttin Ceres verkörpert. Von heißer Luft umspielt, um die Hüften ein rotes Gewand, den Kopf mit Ähren gekrönt, stützt sich die Göttin mit der linken Hand auf eine Getreideschwinge, während sie in der rechten eine Sichel hält. Im Hintergrunde links ruhende, rechts mähende Erntearbeiter. Den Winter versinnlicht das hübsche, von Lafontaine nachgeahmte Gedichtchen von Anakreon, wie Amor ihn bei Sturm und Schnee um Gastfreundschaft angeht.

J'étais couché mollement
Et, contre mon ordinaire,
Je dormais tranquillement
Quand un enfant s'en vint faire
A ma porte quelque bruit.
Il pleuvait fort cette nuit:
Le vent, le froid et l'orage
Contre l'enfant faisaient rage.
Ouvrez, dit-il, je suis nu.

Trotz aller hervorragenden Qualitäten wurde man vor diesen beiden großen Gemälden (das eine mißt $2^1/_2$, das andere 2 Meter) nicht recht warm. Man fühlte, daß Millet bei der Ausführung dieser lebensgroßen Gestalten doch nicht ganz in seinem Element gewesen ist, und auch das Kolorit ist von manchen Härten nicht frei.

Übrigens ist es interessant zu erfahren, daß Millet während dieser Arbeit mehrmals im Schlosse von Fontainebleau gewesen ist, um die Malereien des Rosso und Primaticcio zu studieren. Fand er ihre Gestalten auch oft von zweifelhaftem Geschmack, so bewunderte er doch die gewaltige schöpferische Kraft, die aus diesen Riesendekorationen spricht.

Abb. 38. Die Klippen von Gruchy. Ölgemälde.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Abb. 39. Die Kirche von Gréville. Ölgemälde im Louvre.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Von 1866 an können wir eine neue, die letzte Epoche in Millets Schaffen datieren. Die vorhergehenden zehn Jahre hatten dem gegolten, was er selbst den Schrei der Erde nannte, das heißt dem Landmann, wie er in harter Arbeit der Natur ihre Schätze abringt. Dieses gewaltige Werk war nun im großen und ganzen abgeschlossen. Auf der Weltausstellung von 1867 waren die besten Gemälde aus diesem Kreise vereinigt: der Tod und der Holzhauer, die Ährenleserinnen, die Schäferin, die Schafscherin, der Schäfer, der Hammelpark, die Kartoffelleger, die Kartoffelernte, endlich das Angelus. Sie brachten dem Künstler eine erste Medaille ein. Er wurde nun diesem Stoffkreis zwar nicht untreu, aber er bevorzugte ihn nicht mehr. War bis dahin die Landschaft den menschlichen Figuren höchstens gleichwertig gewesen, so finden wir jetzt eine ganze Anzahl Gemälde, wo die Landschaft um ihrer selbst willen da ist. Aber auch hier war es nicht der hübsche Naturausschnitt, der den Maler anzog, sondern das Charaktervolle in der Landschaft. Am meisten liebte er die Ebene, die weite, endlose Ebene. Die Worte „Raum“ und „Unendlichkeit“ kehren von nun an in seinen Briefen häufig wieder. „O, ihr unendlichen Weiten,“ heißt es in einem Briefe, „die ihr mich als Kind so oft habt träumen lassen, wird es mir jemals gelingen euch auch nur ahnen zu lassen?“ Auf den Bildern aber, wo immer noch die menschliche Figur die Hauptrolle spielt, ist es nun weniger der mühevoll im Freien arbeitende Mann, als die im Hause thätige Frau, die näht, spinnt, wäscht, Wasser holt, Strickstunde gibt, dem Kindchen Nahrung einflößt oder an seinem Bette wacht (vgl. Abb. 26—28). Millet wurde zu einem großen Interieurmaler, der die Effekte des durchs Fenster einfallenden Lichtes oder des Lampenscheins mit höchster Feinheit wiedergab. Ebenso wichtig aber sind für

diese Zeit seine zahlreichen herrlichen Zeichnungen.

Millets Zeichnungen und Pastelle sind von manchen noch über seine Ölmalereien gestellt worden. Allein es ist mißlich, bei einem so großen Meister solche Wertabstufungen zu machen. Wir sahen, daß er auch bei seinen Malereien fast immer die seinen Absichten entsprechenden Ausdrucksmittel fand. Und beim Angelus, dem Hammelpark und vielen anderen Werken stehen die Ölbilder entschieden über den entsprechenden Zeichnungen, bei anderen sind diese allerdings mindestens ebenbürtig. Wir müssen bei ihm immer das Croquis, d. h. die Handzeichnung im gewöhnlichen Sinne als Vorstudie zu einem Bilde, vom Dessin, der Zeichnung als einem geschlossenen Kunstwerk, unterscheiden. „Ich mache so viele Skizzen, wie ich nur kann," schreibt er einmal an Gavet, in dessen Auftrag er die schönsten Werke auf diesem Gebiete geschaffen hat, „und ich denke, daß mich dies dazu führen wird, Zeichnungen für Sie zu machen." Und ein andermal heißt es von den Zeichnungen: „Ich habe viel daran gearbeitet." Beide Gattungen gewähren dem liebevollen Beschauer den allerhöchsten Genuß. Bei der einen ist es die Spontaneität der Auffassung, die unerhörte Sicherheit, mit der eine Bewegung in ihrem charakteristischsten Moment erfaßt ist, die uns zur Bewunderung hinreißt. Treffliche Beispiele geben dafür unsere Abbildungen 6, 9 und 36. Bei der anderen Gattung erstaunen wir, mit wie einfachen Mitteln eine völlig bildmäßige Wirkung erzielt ist, mit welcher Meisterschaft das Licht und der Raum gegeben sind. Wie wenige Ölbilder der damaligen Zeit besitzen eine solche Kraft der Lichtwirkung wie diese einfachen Bleistiftzeichnungen! Wenn man neben die besten Zeichnungen Millets Gleichwertiges stellen will, so muß man auf Rembrandts Radierungen zurückgehen. Mit so wenigem so viel zu sagen, ja selbst Unaussprechliches zu suggerieren, das vermögen nur die allergrößten Genies. Mesdag besitzt eine Zeichnung, „Die Reisigsammlerinnen". Betrachten wir diese in der Nähe, so ergreift uns die gebückte Haltung, der schwere Gang und die stumpfe Ergebenheit der von ihrer Last fast erdrückten Frauen; treten wir aber etwas zurück, so finden wir, daß diese armen Frauen doch nur einen Teil der Zeichnung ausmachen, und daß das Schönste an ihr eigentlich das Landschaftliche und die Lichtwirkung ist. Wir meinen, die herbstliche Kühle, das Schweigen und die Undurchdringlichkeit des Waldes zu empfinden. Und doch ist fast nichts ausgeführt, z. B. kein Baum deutlich zu erkennen, alles ist durch feine Schraffierungen auf blaugetöntem Grunde erreicht. Nur durch die „nähenden Frauen beim Schein einer Öllampe" wird diese Zeichnung in der Sammlung Mesdag an Intensität des Lichtes erreicht. Von dem mit seiner Herde heimkehrenden Schäfer habe ich schon gesprochen. Auf unseren Abbildungen geht manches von der Schönheit dieser Zeichnungen verloren, aber man beachte nur auf Abb. 23, wie das Sonnenlicht in den Waldweg hereinflutet, auf Abb. 29, wie das bleiche Mondlicht auf den Gewändern der Wäscherinnen glänzt und sich in dem Wasser spiegelt. Und wie ist die Ferne, die bald im Nebel verschwimmt, bald sich in unendlicher Klarheit meilenweit ausdehnt, wie ist das Laub der Bäume, das Gestrüpp, das Unkraut am Boden, das Flockige des Schafspelzes wiedergegeben! (Vgl. Abb. 30.)

Die Technik dieser Zeichnungen ist sehr verschieden. Bald sind es einfache Bleistiftzeichnungen auf weißem Karton, bald sind mehrere Kreiden auf farbigem Papier verwendet, oftmals kommt der Pastellstift dem Schwarz und Weiß zur Hilfe. Die ganz großen Zeichnungen sind fast immer farbig, und merkwürdigerweise zeigen diese Pastelle oftmals eine bei Millet geradezu überraschende Kraft des Kolorits. Während er es sich bei den Ölbildern fast immer angelegen sein läßt, die Lokalfarben einem sehr gedämpften Gesamtton unterzuordnen, finden wir hier zuweilen ein ganz ungebrochenes Grün oder Blau.

Mit den Bleistiftzeichnungen haben naturgemäß die Radierungen und Holzschnitte eine große Verwandtschaft. Erstere versuchte zuerst Burty in der Gazette des Beaux-Arts zu katalogisieren; seine Arbeit wurde dann durch Sensier ergänzt. Auch sie geben mit gewissen Veränderungen, vor allem Vereinfachungen, Gegenstände wieder, die Millet zugleich in anderen Techniken behandelt hat. Unter den Holzschnitten ist die Folge der zehn Blätter „Les travaux des champs" die berühmteste. Da sie schon 1853 in der „Illustration" erschien, bietet sie für uns ein

Abb. 40. Die ersten Schritte. Zeichnung. (Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

unschätzbares Material für die Erkenntnis von Millets Schaffen in den ersten Barbizoner Jahren. Beide Gattungen von Millets graphischem Werk sind in den öffentlichen Sammlungen äußerst selten; am besten studiert man sie in den 1881 von der Londoner Fine Art Company herausgegebenen Facsimiles.

Doch kehren wir zum Jahre 1866 zurück. Im Salon dieses Jahres stellte Millet „Ein Fleckchen des Dorfes Gréville“ aus. Auf einem Hügel am Meere steht ein altes strohgedecktes Haus; davor ein Spinnrad und Stühle; eine Frau sitzt neben ihrem spielenden Kind. Das nicht ganz vollendete Gemälde wurde selbst von wohlgesinnten Kritikern ungünstig beurteilt. „Millet wird es in die Ecke werfen oder die Leinwand umdrehen und ein Meisterwerk darauf malen.“

In dieses Jahr fällt auch eine Reise nach Vichy, die durch eine Erkrankung der Frau des Meisters hervorgerufen wurde. Er benutzte sie, um den von seinen Barbizonern stark verschiedenen, noch ursprünglicheren Charakter der Bewohner dieses Landes zu studieren, und brachte von dem kaum mehr als vierwöchigen Aufenthalt, an den er noch einen kurzen Ausflug in die Auvergne angeschlossen hatte, gegen hundert Zeichnungen und Aquarelle von Wäscherinnen, Ziegenhirtinnen und Bauern mit (Abb. 31).

Im Salon des folgenden Jahres stellte er eine große Landschaft „Der Winter“ und eine „Gänsehirtin“ aus. „Der Winter“ ist jene melancholische Schilderung der Ebene, die unsere Abbildung 32 wiedergibt. Unabsehbar reiht sich Feld an Feld, nur in der Mitte des Hintergrundes schließt ein kleiner Hügel mit einem Turm den Horizont ab. Weit und breit kein menschliches Wesen, nur ein paar Düngerhaufen, eine Egge und ein Pflug zeugen von menschlicher Thätigkeit. Ein dichter Krähenschwarm steigt zum bleichen Himmel auf. „Ich muß gestehen, daß die Dinge, die man in dieser trüben Zeit draußen sieht, sehr eindrucksvoller Natur sind, und daß dies ein großer Ersatz dafür ist, daß man so wenig Zeit zum Arbeiten hat. Um nichts möchte ich sie entbehren, und wenn man mir vorschlüge, mich in den Süden zu versetzen, damit ich dort den Winter zubrächte, so würde ich es rund abschlagen. O, du Feld und Wald in euern Trauerkleidern! Zu viel verlöre ich, wenn ich euch nicht sähe.“ „Die Gänsehirtin“ blieb ziemlich unbeachtet, vielleicht war es nicht dieselbe, die unsere Abb. 33 bringt. Dies ist eine der liebenswürdigsten Kompositionen des Meisters. In der Schwüle des Mittags hat das junge Mädchen sich seiner Kleider entledigt und sitzt nun unter zwei Weiden, den einen Fuß in das kühle Wasser des Baches streckend, der durch das von der Sonne durchrieselte Wäldchen rinnt. Im Mittelgrund erblicken wir ihre schwimmende Gänseherde.

In die Jahre 1867 und 1868 fallen zwei weitere Reisen nach Vichy und eine andere kurze Reise, die Millet zusammen mit Sensier nach dem Elsaß und der Schweiz unternahm, hauptsächlich um den in Münster wohnenden Kunstfreund Hartmann zu besuchen, von dem in Rousseaus Leben noch die Rede sein wird und von dem auch er mehrere Aufträge erhalten hatte. Ob nun das Wetter daran schuld war, oder ob auf ihn, der die Ebene über alles liebte, die Alpen keinen Eindruck machten, sei dahingestellt; jedenfalls bekam er bald Heimweh. Außerordentlich schmerzlich wurde er von dem am 22. Dezember 1867 erfolgten Tode Rousseaus ergriffen. Es hatte lange gedauert, bis die beiden Männer, die im Sommer fast Nachbarn waren, sich gefunden hatten. Anfänglich waren sie sich mit Mißtrauen, ja fast mit Abneigung begegnet. Vielleicht fürchtete jeder, dem Einfluß des anderen zu unterliegen. Um so inniger hatte sich später das Verhältnis gestaltet. Wenn Rousseau, dieser eigenwillige Charakter, von jemand einen guten Rat annahm, so von Millet, und ebenso wird es sich umgekehrt verhalten haben.

Auch eine sehr große Freude erlebte Millet in dieser Zeit, nämlich seine Ernennung zum Ritter der Ehrenlegion. Das rote Bändchen im Knopfloch mag uns als etwas recht Äußerliches erscheinen; wer aber weiß, welches Ansehen es den Künstlern bei dem nicht nach selbständigem Urteil, sondern auf Empfehlung hin kaufenden Publikum verleiht, der wird verstehen, daß sie so viel Wert darauf legen. Ganz besondere Genugthuung aber muß es Millet bereitet haben, daß seine Ernennung so allgemeine Zustimmung fand, daß bei der Verlesung seines Namens ein wahrer Beifallssturm losbrach.

Im Salon von 1868 hatte er überhaupt nichts ausgestellt. 1869 schickte er

Abb. 41. Das Süppchen. Ölgemälde.
(Nach einem Kohlebruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

nur „Die Strickstunde“ (Abb. 28), die ihm selbst nichtig und unbedeutend vorkam, aber wegen der Innigkeit des Ausdrucks und der Feinheit der Lichtwirkung allgemeinen Beifall fand. Um dieselbe Zeit entstanden auch „Die Frau am Spinnrad“, ein prächtiges, schlichtes Interieur, das sich durch Wärme des Tons und Transparenz des Lichtes auszeichnet, und „Die Schweineschlächter“ (Abb. 34). Letzteres Bild ist eine kraftvolle Schilderung aus dem ländlichen Leben, die freilich durchaus nichts Anziehendes hat. So ausgezeichnet die Haltung der beiden Männer, die sich gegen den Boden stemmend aus Leibeskräften ziehen, gegeben ist und der stumpfsinnige Widerstand des fetten Tieres, das sich von der vorgehaltenen Nahrung nicht im mindesten ködern läßt, das Ganze hat etwas äußerst Brutales, das auch durch das genrehafte Beiwerk, die ängstlich und verwundert zuschauenden Kinder und das neugierig von der Mauer herunterblickende Kätzchen und den freundlichen Hintergrund nur wenig gemildert wird. Ein Glück, daß Millet solche Gegenstände fast immer in einem bescheidenen Maßstabe — seine Figuren sind selten mehr als 40 Centimeter hoch — gehalten hat. Lebensgroß dargestellt, würden solche Dinge ebenso unerträglich wirken wie ein ins Lebensgroße übersetzter Bauer von Teniers.

Im Salon von 1870 erschien dann „Der November“, der vor einiger Zeit von der Berliner National-Galerie erworben wurde und den Künstler, wenn auch nur in einer Richtung seines Schaffens so doch wirksam vertritt, und „Die Frau am Butterfaß“, von der das Louvre das köstliche auf unserer Abb. 35 wiedergegebene Pastell besitzt. „Der November“ hat manche Ähnlichkeit mit dem schon geschilderten „Winter“. Auch hier wird der größte Teil des Bildes von umgebrochenem Ackerfeld eingenommen, auf dem einzelne verlassene Gerätschaften stehen. Doch verliert sich das Feld hier nicht in der Ebene, sondern zieht sich einen Hügel hinauf. Oben stehen ein paar Bäume, und unter diesen erblicken wir einen Jäger, der soeben seine Flinte, vermutlich auf einen Hasen, abgeschossen hat. Ein aufgescheuchter Krähenschwarm steigt zum herbstlichen Himmel empor.

In diesem Salon war Millet zum erstenmal Jurymitglied, und zwar war er als Sechster von achtzehn gewählt worden, ein erneutes Zeichen dafür, wie sehr sich das Urteil über ihn im Kreise seiner Berufsgenossen gewandelt hatte. Er hatte es am eigenen Leibe genugsam erfahren, wie niederdrückend es für einen Künstler ist, wenn ihm die offizielle Anerkennung dauernd versagt wird, und so nahm er sich der jungen Künstler mit warmem Eifer an. Ein seitdem berühmt gewordener Maler bewahrt als einen köstlichen Schatz den kleinen Zettel, auf dem ihm Millet seine Auszeichnung mit dem einzigen Worte „Médaillé“ vermeldet.

Um den Schrecken des Krieges, der kurze Zeit darauf ausbrach, zu entgehen, verließ Millet mit seiner Familie Barbizon, wo, wie sein Biograph sagt, „die Uniformen der Ulanen bald unangenehme Flecken in der friedlichen Landschaft bilden sollten“, und ging nach seiner Heimat. Daß er in dieser Zeit Deutschland und die Deutschen von ganzem Herzen verabscheute, ist um so begreiflicher, als die eigentlichen Ursachen des Krieges und die Art seines Ausbruchs damals kaum den Parisern, geschweige den Leuten in der Provinz, zum Bewußtsein kamen. Und im Grunde genommen richtete sich sein Abscheu mehr gegen die Barbarei des Krieges überhaupt, der alle Arbeit lähmte, als gegen den Feind. Daß er in Cherbourg in der ersten Zeit fast gar nicht zum Malen kam, ist erklärlich, um so eifriger suchte er die verlorene Zeit im Sommer 1871, den er in Gréville verlebte, nachzuholen.

Aus dieser Zeit stammen Millets Marinen (Abb. 37). Wie in seinen Landschaften, so ist es ihm auch hier in erster Linie darum zu thun, das Gefühl der Unendlichkeit zu wecken, und er erreicht dies im allerhöchsten Maße. Eins seiner schönsten Seebilder, eine Leinwand von kaum 40 Centimeter Breite, wurde 1899 in Paris versteigert. Es heißt „Die Barke“. Der Mond ist aufgegangen, und das Meer erglänzt in seinem Schimmer wie Tausende von Diamanten, obwohl dichte Wolken den größten Teil des Himmels verdecken. In dem kleinen Segelschiff sitzen zwei Männer und lassen sich vom Winde dem Strande zutreiben. Ein anderes Bild (Abb. 38) zeigt uns einen Ausblick auf das Meer von den „Klippen von Gruchy“ aus. Zwischen Felsen und Gestein hindurch, über einen Rasenhang weg, auf dem Kühe weiden, erscheint das von einem fast wolkenlosen Himmel über-

strahlte, in majestätischer Ruhe daliegende Meer. „Es ist ganz Raum, ganz Licht, ganz Seele . . . Millet müßte es Erde, Himmel und Meer nennen. Es ist das tiefempfundene dreifache Porträt dieser Elemente. Millet ist auf dem Gipfel seiner Laufbahn angelangt, er ist dazu gekommen, das Große aus einem Nichts zu ziehen." Ob Théodore Silvestre, der berühmte Kritiker, der erst spät zu einem vollen Verständnis unseres Künstlers gekommen war, aber ihn nun um so mehr verehrte, diese Worte über unser Bild oder ein in derselben Zeit entstandenes ähnliches geschrieben hat, ist gleichgültig; jedenfalls erschöpft es seinen Inhalt in vollkommener Weise. Seine letzten Worte aber passen für alle Bilder, die Millet in dieser Zeit schuf. Alles aus Nichts, das ist wirklich das Motto, das man über sie setzen könnte.

Das wichtigste von den Gemälden, für die er die Studien aus Cherbourg und Gréville mitgebracht hatte und die er 1871 und 1872 in Barbizon vollendete, ist „Die Kirche von Gréville", die sich jetzt im Louvre befindet (Abb. 39). Wie einfach ist hier das Motiv, wie schlicht sind die Farben und wie tief ist die Wirkung! Ein bräunliches Grau in verschiedenen Schattierungen bildet die Grundstimmung. Dazu kommt ein mageres Grün, auf dem einsamen Friedhof, auf der Mauer, auf der Straße, wo ein paar Schafe grasen. Ein dichter Vogelschwarm kreist um den alten Turm. Weißgraue Wolken ziehen über den mattblauen Himmel, links erscheint ein kleiner Streifen des unendlichen Meeres. Das ist keine gewöhnliche Kirche, das ist die Kirche, an die sich die heiligsten Erinnerungen des Mannes knüpften, in der er getauft und konfirmiert war, deren Mauern seine ersten Bekenntnisse und Gelübde gehört hatten, von der aus die Eltern zu Grabe getragen worden waren. Und so erscheint das Bild denn fast wie ein Symbol.

Abb. 42. Der Frühling. Ölgemälde im Louvre. (Verlag von J. Kuhn, Paris.)

Millets Wohlstand hatte sich vermehrt. Die Nahrungssorgen waren endgültig ge-

wichen. Von allen Seiten kamen Aufträge, und wenn berühmte Bilder des Meisters auf öffentlichen Auktionen erschienen, so wurden schon damals Preise erzielt, die die künftigen fabelhaft hohen Gebote wenigstens ahnen ließen. Das heiterste Familienglück umgab den alternden Mann, und zu den Freuden des Gatten und Vaters gesellten sich die des Großvaters. So erklärt es sich, daß in dieser Zeit die lieblichsten und intimsten Schilderungen entstanden, wie „Der Baumgarten", „Das kranke Kind", „Die Nachtwache", „Die Schneiderstunde" und vor allem „Die ersten Schritte" (Abb. 40 gibt nur eine Zeichnung). Wie oft ist dieses Thema behandelt worden, aber wie wenige haben es so durchaus natürlich behandelt! Das Kindchen befindet sich noch in den Armen der Mutter, aber wir glauben zu sehen, wie es die wenigen Schritte durchtrippelt, immer dem Fallen nahe, bis es mit einem jubelnden Kreischen sich in den festen Armen des Vaters fühlt. Nicht so befriedigend ist die Frau, die ihrem Kind zu essen gibt (La Bouillie, Abb. 41), jenes Bild, das auf der Weltausstellung von 1900 wieder erschien. Man kann den Zeitgenossen Millets nicht ganz unrecht geben, die sich über das Riesenbaby aufhielten. Dieses hat in der That die Größe eines mindestens zweijährigen Kindes. Freilich ist damit noch nicht gesagt, daß Millet die Szene nicht so gesehen hat. Es gibt in armen Familien solche Kinder von zwei und drei Jahren, die noch hilflos sind wie neugeborene. Aber sie sind nicht typisch, und Ausnahmen wirken immer unwahrscheinlich.

Endlich malte Millet in dieser Zeit den „Frühling", dessen Motiv aus der nächsten Umgebung seines Hauses entnommen ist (Abb. 42). Das Gewitter ist soeben vorüber. Auf der schwarzen Wolke, die langsam wegzieht, steht ein doppelter Regenbogen, rechts blickt schon der blaue Himmel herein. Durstig saugt der Boden, halb Garten, halb Ackerland, saugen die blühenden Apfelbäume das erquickende Naß, das auf sie herabgeströmt ist. Alles atmet Frühlingsstimmung, fröhliches, verheißungsvolles Wachstum. Schwarzgrau, Hellgrün, Braun sind die Haupttöne dieser wundervollen Landschaft, auf die hie und da rote, weiße, gelbe, auch ein blauer Tupfen (der Mann im Hintergrund) aufgesetzt sind. Das Bild ist nicht leicht und geistreich hingesetzt wie ein Manet, es ist schwer und dick gemalt und befriedigt darum vielleicht nicht alle Feinschmecker, aber es ist etwas darin, was mehr ist als alles dieses: ein Stück Seele.

So schien denn Millet einem durchaus ungetrübten Greisenalter entgegen zu gehen. Allein die Gesundheit des scheinbar so kräftigen Mannes war schon früh untergraben worden. Der zeitige Tod des Vaters läßt uns darauf schließen, daß er schon von Hause aus keine unverwüstliche Konstitution mitbekommen hatte; die langen Jahre der Entbehrung mögen dann das Ihrige gethan haben. Bereits in den ersten Pariser Jahren erkrankte er einmal so heftig, daß das Schlimmste befürchtet wurde. In Barbizon litt er hauptsächlich an so starken Anfällen von Migräne, daß er oft tage-, ja wochenlang zur Arbeit unfähig war. Zu ernstlichen Beunruhigungen aber gab erst ein mit einem starken Bluterguß verbundener Husten Anlaß, der ihn im Juni 1873 überfiel. Von da ab war er ein gezeichneter Mann.

Das erfreulichste Ereignis in dieser letzten Zeit war der Staatsauftrag zu Malereien in der Kirche Sainte-Geneviève. Es ist bekannt, wie dieser ursprünglich zu Ehren der Schutzheiligen von Paris gegründete, dann nach der Revolution in ein Pantheon der großen Männer verwandelte Bau im ganzen neunzehnten Jahrhundert je nach der herrschenden Strömung bald als Gotteshaus, bald als Ruhmeshalle benutzt wurde. Die Männer der zweiten Revolution hatten Chenavard, dem französischen Cornelius, die Ausschmückung übertragen, der in mächtigen geschichtsphilosophischen Bildern die Entwickelung der Menschheit schildern wollte. Aber bald hatte die andere Partei obgesiegt, die der ursprünglichen Bestimmung gemäß das Leben der Schutzheiligen als den würdigsten Gegenstand ansah. Und so sollte denn Millet das Wunder der Gläubigen und die Prozession des Reliquienschreins der heiligen Genoveva in großen Kompositionen versinnlichen. 50 000 Francs wurden ihm dafür in Aussicht gestellt. Es ist erklärlich, daß Millet diese schöne Aufgabe mit Begeisterung ergriff; allein er scheint nicht über vage Pläne hinausgekommen zu sein. Ein halbes Jahr später warfen ihn häufige Fieberanfälle auf das Krankenlager, von denen er sich nicht mehr erholen sollte. Am 20. Januar 1875

ist er gestorben. Sein Grab befindet sich auf dem Friedhofe der Gemeinde Chailly, deren die Barbizoner Ebene beherrschender Kirchturm so oft auf seinen Werken wiederkehrt. (Abb. 43).

Der große Verlust, der die französische Kunst betroffen, wurde von ihren wahren Freunden aufs schmerzlichste empfunden. Alle Blätter, voran die Gazette des Beaux-Arts, widmeten dem Meister ergreifende Nachrufe. Dem größeren Publikum aber wurde die Bedeutung dieses Todesfalls erst klar, als die Ausstellung der im Besitz des Herrn Gavet befindlichen 46 Pastelle und Zeichnungen, deren Verkauf 430 000 Francs einbrachte, und die des künstlerischen Nachlasses, dessen Erlös kaum geringer war, stattgefunden hatten. „Alles verkündet hier," so schrieb damals einer der besten französischen Kritiker, „die Geduld und die Andacht der Arbeit, die Ruhe der Felder und die Ordnung der ländlichen Häuslichkeit. Alles erweckt die Idee der kräftigen und ehrenhaften Familie. So die stille Tugend eines landbauenden Volkes sichtbar zu machen, ist ein neuer und bemerkenswerter Zug. Er macht dem Genius unserer Schule Ehre und er verpflichtet. Er zeigt, welchen Platz die Künstler in dem großen Ganzen der Bewegung einzunehmen berufen sind, die die moderne Gesellschaft der großen Eroberung eines neuen Ideals entgegenträgt." Die ethische Bedeutung von

Abb. 43. Chailly. Pastell. (Verlag von J. Kuhn, Paris.)

Millets Schaffen ist hier deutlich klargelegt, und diese können nur die unterschätzen, die sich entwöhnt haben, die bildenden Künste im Zusammenhang der großen Kulturaufgaben zu betrachten.

Es begegnet uns öfter in der Geschichte, daß große Männer bei ihrem Tode das Gefühl hatten, sie hätten noch unendlich viel zu sagen, ja ihr Schaffen beginne erst recht eigentlich, sie hätten nun erst die rechte Ausdrucksweise für ihre Empfindungen gefunden. Auch Millet hat kurz vor seinem Tode ähn-

liches geäußert. Ob er recht hatte, ob er sich täuschte, wer vermöchte das zu entscheiden? Jedenfalls beschleichen uns bei ihm nicht die niederdrückenden Gedanken, die wir bei den in der Blüte ihrer Jahre Dahingerafften nicht loswerden. Fast dreißig Jahre war es ihm von dem Augenblick an, wo er sich selbst gefunden hatte, noch vergönnt, seine Ideen auszusprechen, und er hat diese dreißig Jahre redlich ausgefüllt. Mit Bewunderung und Ergriffenheit stehen wir vor diesem reichen Lebenswerke. Andere waren noch größere Maler, andere haben noch umfassendere Ideen verkörpert. Aber als einer der Größten des neunzehnten Jahrhunderts, jedenfalls als einer der Größten der französischen Kunst steht er vor uns. Delacroix wäre ohne Rubens, Ingres ohne Raffael, Manet ohne Velazquez nicht denkbar; Millet gab etwas ganz Neues. Er war ganz der Mann seiner Zeit. Er hat in der Sprache der Kunst Dinge gesagt, die vorher noch nicht gesagt worden waren, und er hat sie so kräftig und eindringlich gesagt, daß sie überall Widerhall fanden. Mag sein, daß eine Zeit kommt, wo man seine Bilder nicht mehr so hoch bezahlt, — nie wird man aufhören, ihn zu bewundern und zu lieben.

P. E. Théodore Rousseau.

P. E. Théodore Rousseau.

P. E. Théodore Rousseau.

Pierre Etienne Théodore Rousseau wurde am 15. April 1812 zu Paris in der Rue Neuve St. Eustache, die seitdem den Namen Rue d'Aboukir erhalten hat, geboren. Der aus Salins im Jura gebürtige Vater, der dem König Louis Philipp so aufs Haar glich, daß der Maler Ary Scheffer ihn als Modell für dessen Porträt benutzen konnte, war seines Zeichens Schneidermeister; ein rechtschaffener, mildthätiger und ziemlich wohlhabender Mann. Die Mutter, Louise Colombet, an der Gatte und Sohn mit rührender Zärtlichkeit hingen, wird uns als eine Frau von reizendem Äußeren und vortrefflicher Erziehung geschildert. Ihre Familie war in mancherlei Berührung mit der Kunst gekommen. Ihr Großvater war Vergolder der königlichen Equipagen gewesen, ihr Vater Bildhauer; ein Bruder hatte die Schule Davids besucht und als Bildnismaler ein gewisses Ansehen erlangt, bevor ihn eine Laune nach Ostindien trieb. Von beiden Eltern finden wir etwas in dem Charakter des Sohnes wieder, der die zähe Energie und den kräftigen Körper des Gebirgsbewohners mit einer fast krankhaften Feinfühligkeit vereinigte. Da die Mutter, wie so viele Französinnen des Mittelstandes, den größten Teil ihrer Zeit dem Geschäft ihres Mannes widmete, wurde das Kind nach Lagny in der Brie in Pflegschaft gegeben, besuchte aber dann die Schule in Paris. Unter den Jugendeindrücken scheint ein langer Aufenthalt in Besançon bei einem Freunde seines Vaters, der dort eine Sägemühle besaß, besonderen Einfluß gewonnen zu haben; lernte er doch hier zuerst das Gebirge kennen, das er später so oft gemalt hat. Es heißt, daß man ihn ursprünglich für die technische Hochschule bestimmt habe, aber die Neigung zur Kunst, die sich schon im Kindesalter gezeigt hatte, wurde so übermächtig, daß der Vater schließlich einwilligte, ihn Maler werden zu lassen. Sein Biograph, der uns von Millets Leben her wohlbekannte Sensier, kleidet dies in eine etwas romantische Form: „Eines Tages kauft er allein und ohne jemand etwas zu sagen, Farben und Pinsel, begibt sich auf den Montmartre, an den Fuß der alten Kirche, über der der Turm des optischen Telegraphen angebracht war, und beginnt das zu malen, was er vor sich hat, das Bauwerk, den Friedhof, die Bäume, die Mauern und das ansteigende Terrain davor. In wenigen Tagen vollendet er eine genaue und kräftige, im Tone sehr getreue Studie. Das war das Zeichen seines Berufes, und von da ab legten ihm seine Eltern keine Hemmnisse mehr in den Weg." Als dieser „Telegraphenturm" 1867 wieder ausgestellt war, setzte ihn Rousseau selbst ins Jahr 1826. Mit vierzehn Jahren also hatte der Knabe eine Studie geschaffen, die der Greis noch der Ausstellung für würdig befand. Ein Vetter der Mutter, der Maler Pau de Saint-Martin, den man um Rat anging, ließ ihn zunächst unter seiner Aufsicht im Walde von Compiègne Studien machen und empfahl dann den Eltern, ihn ins Atelier von Rémond zu schicken, den er nächst Demarne für den größten lebenden

Landschafter hielt. Es scheint, daß Rousseau sich bei diesem Klassizisten, der so recht im Geschmacke der Zeit steife Theaterkulissen mit antiker Staffage belebte, nicht eben glücklich gefühlt hat. Mehr als im Atelier lernte er auf den Ausflügen in die Umgegend von Paris, zu denen jeder freie Sonntag benutzt wurde, und auf den kleinen Reisen nach Compiègne und Fontainebleau. Ansicht der Ebene von St. Ouen, Ausgang des Dorfes Berberie, die Mühle von Batignies, eine Lichtung im Walde von Compiègne, das sind die Titel von einigen der Studien, die aus der damaligen Zeit erhalten sind; von dem, was man bei Rémond lernte, ist in ihnen nicht gar viel zu verspüren. 1828 oder 1829 malte er auch in Moret am Loing, einem Dörfchen südlich des Waldes von Fontainebleau, in dem der große Impressionist Sisley später lange Jahre gelebt hat. In Paris besuchte er auch eine Zeit lang das Atelier von Guillon-Lethière, dem einstmals hochgepriesenen Meister der beiden Riesengemälde „Brutus verurteilt seine Söhne“ und „Der Tod der Virginia“ im Louvre. Ja, er beteiligte sich sogar an der Konkurrenz um den Rompreis. Daß das Thema „Zenobia wird in den Fluten des Araxes aufgefunden“ ihm nicht sonderlich zusagte, läßt sich denken. Es scheint, daß er nicht einmal einen Platz erhielt.

Entscheidend für seine Entwickelung war die im Jahre 1830 unternommene Reise nach der Auvergne, jenem an imposanten und malerischen Gegenden so reichen Lande mit seinen vulkanischen Basalt- und Trachytkegeln, zwischen denen sich enge, schauerliche Felsenthäler öffnen, und seinen in elenden Holzhütten lebenden häßlichen, armen und unwissenden, aber rechtschaffenen, fleißigen und gastfreien Bewohnern, den unverfälschten Nachkommen der alten Kelten. Diese Byronisch-romantischen Motive sagten dem jungen Stürmer und Dränger ganz besonders zu, keine Schlucht konnte ihm eng, kein Felsen zackig genug sein. Ein schier unermüdlicher Arbeiter, irrte er oft tagelang in den Wäldern herum, glücklich, wenn er in der Hütte eines Sennen ein Plätzchen im Heu als Unterschlupf fand, oder brachte er auch ganze Nächte im Freien zu, um das Mondlicht zu beobachten. „Felsstudie“, „Wasserlauf zwischen Felsen“, „Berg am Ufer des Chambonsees“, „Felsen im Thale von St. Vincent“, „Felsen von Machey“, so lauten die Titel der Bilder, die er damals malte. Von einer dieser Malereien, dem „Dorf Falgout“, entwirft uns Burty

Abb. 1. Thal in der Auvergne. Ölgemälde.

Abb. 2. Umgegend von Thiers. Ölgemälde.

folgende Schilderung: „Einige niedrige, strohbedeckte Schäferwohnungen sind um den Fuß eines Steinbruchs an dem Berge gruppiert, dessen grüne Abhänge sich darüber aufbauen und wie Wogen verketten. Das die breiten Schattenpartien kräftig hervorhebende Licht zeigt den nahen Sonnenuntergang an.“ Auch unsere Abbildungen 1, 2 und 3, das „Thal in der Auvergne“, die „Umgegend von Thiers“ mit den Bergen des Puy de Dôme im Hintergrunde und die „Ansicht von Le Puy“, dieser malerischsten aller Städte, mit ihren auf fast senkrechten Bergkegeln thronenden Kirchen, geben einen guten Begriff von den Motiven, die unser Künstler damals bevorzugte. Alle diese Bildchen sind kräftig und sicher gemalt und verdienen als Leistungen eines Achtzehnjährigen die höchste Bewunderung.

Mit einem „Site d'Auvergne“, einer Thallandschaft mit einer verfallenen Brücke im Mittelpunkt, führte sich denn auch Rousseau im nächsten Jahre (1831) im Salon ein. Es war jene berühmte Ausstellung, in der die junge romantische Schule zum erstenmale vollständig auf dem Kampfplatz erschien und der durch Heines allerdings mehr litterarische als eigentlich kunstkritische Besprechung in der deutschen Litteratur ein unvergängliches Denkmal gesetzt worden ist. Delacroix war mit seiner „Freiheit auf den Barrikaden“, Ary Scheffer mit seinen ersten Faustszenen, Decamps mit Bildern aus dem Orient und seinem „Hundespital“ vertreten; Léopold Roberts „Pifferari“, Delaroches „Richelieu und Cinq-Mars“, sein „Sterbender Mazarin“ und seine „Söhne Eduards“, Horace Vernets „Judith“ erregten die größte Bewunderung; Roqueplan, Lami, Flers, Diaz, Dupré zeigten die neue Auffassung in der Landschaftsmalerei. Kein Wunder, daß das Jugendwerk unseres Künstlers kein sonderliches Aufsehen machte. Er konnte damit zufrieden sein, daß es wenigstens von den jüngeren Malern beachtet wurde. Diese fanden insbesondere an dem ungemein frischen und völlig konventionslosen Grün der Bäume Gefallen. Noch erfreulicher war es für ihn, daß Ary Scheffer sich für ihn zu interessieren begann. Schon vorher

Abb. 3. Ansicht von Le Puy. Ölgemälde.

hatte er die Bekanntschaft von Decamps und Diaz gemacht.

Besonders gern verkehrte er damals mit einer Gruppe junger Leute, die sich des Abends bei einem gewissen Lorentz in der Rue des Victoires zu versammeln pflegte. Man disputierte da bei mächtigem Tabaksqualm und — Wasser. Eine Flasche Bier wurde als ein Ereignis gefeiert. Die Dichtungen von Victor Hugo und Jules Barbier, die Romane des älteren Dumas, Malerei, Schauspielerinnen, Republik, Reisen bildeten die Gesprächsthemata. „Man schlug das Institut in Stücke und verfemte die Akademie." Rousseau, der damals mit seinen langen braunen Haaren und dem ein frisches rosiges Gesicht umrahmenden gekräuselten Bart ein junger Mann von seltener Schönheit war, hielt sich sehr zurück. „Vater Rousseau" nannte man den schweigsamen Gast. „Ich dachte nur an eine Sache, mir Rechenschaft abzulegen vom Licht und von der Perspektive, und maß dem keine Wichtigkeit bei, was man in mir originell, neu oder romantisch fand."

In diesem Jahre wandte sich Rousseau nach einer ganz anders gearteten Gegend, nämlich nach Rouen und Les Andelys, also nach den Ufern der Seine mit ihren von lieblichen Laubwaldungen und alten Burgen bedeckten Hügeln, dann weiterhin nach Bayeux und Caën und den Gestaden von Calvados. Am längsten scheint er sich in Granville und in Port-en-Bessin aufgehalten zu haben. Der wilde Romantiker hat sich schon beruhigt, seine Studien sind hell und fein geworden wie diejenigen Boningtons, jenes jungen Engländers, der in Paris lebte und hier starb, ehe sein schönes und reiches Talent voll zur Entwickelung gekommen war. Es lohnt sich, einige dieser Studien aufzuführen, die bis kurz vor des Künstlers Tode in seinem Atelier gehangen hatten und seitdem des öfteren auf Pariser Versteigerungen erschienen sind. Da finden wir einen kleinen Teich zwischen Felsen, in dem eine Bäuerin Leinen wäscht, dann eine Ansicht des Hügels von Les Andelys bei bewölktem Himmel mit einer großen von Pappeln umsäumten Wiese und der Seine im Hintergrunde. Dann die Ebbe bei Port-en-Bessin mit von Tang und Moos überzogenen Felsen, die sich im Wasser spiegeln. „Das Licht trifft die Häuser, und der Strand ist sehr heiß." Dann ein Dorf bei Granville. „Der frische und kräftige Ton des Laubes und die Wolken, die noch am Himmel hinrollen, zeigen an, daß so-

eben ein Gewitter niedergegangen ist." Auch wer diese Bilder nicht gesehen hat, erkennt, daß Rousseau nun von allem Schulzwang frei ist. Alles, was malerisch ist, zieht ihn an, und das Malerische findet er vor allem in den Lichterscheinungen.

Das nächste Jahr führte Rousseau nach dem Mont St. Michel, wo er mit dem unglücklichen Delaberge zusammentraf, der bereits damals sich in die winzigsten Verästelungen der Bäume vertiefte und über lauter Details kein Bild mehr zu stande brachte. Zwei der schönsten Studien, die er aus dieser herrlichen Gegend mitbrachte, eine Gesamtansicht des „Berges bei Ebbe" und der Blick auf die Häuser, die sich auf der einen Seite nach dem Kloster hinaufziehen, gehörten zur Sammlung Marmontel und erregten bei deren Versteigerung im Jahre 1898 die größte Bewunderung. 1832 entstand auch seine „Küste von Granville", die er im folgenden Frühjahr zum Salon einschickte. Dazwischen malte er viel in St. Cloud und Meudon und im Wald von Compiègne. Zwei Ansichten des Seinethales bei Paris mit seinen Hügeln, die eine von der Terrasse bei St. Cloud, die andere von der Terrasse von Bellevue aus, seien aus der Reihe dieser Werke genannt. Eine Ansicht des Dorfes Pierrefonds wurde vom Herzog von Orléans erworben.

In diese Zeit fällt auch der Beginn von Rousseaus Freundschaft mit Théophile Thoré, der damals einer der eifrigsten und tapfersten Vorkämpfer der jungen Schule war und später in seiner Verbannung unter dem Namen Bürger als Kunstschriftsteller europäischen Ruf erlangte. Über ihr damaliges Zusammenleben gibt uns der wundervolle Brief Auskunft, den Thoré seinem „Salon" von 1844 vorausschickte. „Gedenkst Du noch der Zeit, da wir auf den engen Fenstern unserer Mansarden in der Rue de Taitbout saßen, die Füße vom Rande des Daches baumeln ließen und die Winkel der Häuser und Schornsteine betrachteten, die Du, mit den Augen blinzelnd, Gebirgen und auf Erdwellen verstreuten großen Bäumen verglichst? Da Du nicht in die Alpen aufs fröhliche Land gehen konntest, so schufst Du Dir eine pittoreske Landschaft aus diesen scheußlichen Gipsgerippen. Erinnerst Du Dich noch des kleinen Baumes in Rothschilds Garten, den wir zwischen zwei Dächern erblickten? Es war das einzige Grün, das wir sehen

Abb. 4. Die Holzsammlerinnen. Ölgemälde.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

konnten. Im Frühjahr nahmen wir am Knospen der kleinen Pappel teil, und wir zählten die Blätter, die im Herbst von den Bäumen fielen . . . . . Und mit diesem Baume und einem Eckchen nebeligen Himmels, mit diesem Walde aufgehäufter Häuser, über die unser Blick wie über eine Ebene glitt, schufst Du Dir Traumbilder, die Dich oft in Deiner Malerei über die Wirklichkeit der Naturgeschehnisse täuschten . . . . Erinnerst Du Dich noch unserer seltenen Spaziergänge im Wald von Meudon oder an den Ufern der Seine, wenn wir zu zweit nach dem Durchsuchen unserer Schubladen ein 50-Sousstück hatten auftreiben können? Dann gab es ein fast tolles Fest beim Auszug. Man zog die dicksten Schuhe an, als wenn es sich darum gehandelt hätte, eine Fußreise um die Welt zu machen, denn wir hatten immer die Idee, nie wieder zu kommen. Allein das Elend hielt das Ende unseres Schuhsenkels und zog uns mit Gewalt in unsere Mansarde zurück.

„Was für schöne Dinge haben wir zusammen gesehen da draußen, nicht weiter als Meudon oder St. Cloud . . .

„Unsere Mansarden erschienen uns trübe trotz ihres herrlichen Mobiliars, das für unsere Bedürfnisse ausreichte. Ein verbrauchtes Bett, einige Renaissance-Lehnstühle aus Eichenholz mit Sammetfetzen, ein Tischchen mit gewundenem Fuß, eine Kerze, die in einer japanischen Vase schwankte, ein Kaffeekessel, staubige Bücher und schöne Skizzen alter Meister an der Täfelung! Das war recht armselig, aber weniger häßlich als eine sogenannte gute Stube."

Diese Freundschaft sollte der Zeit nicht ganz stand halten. Schon damals verstand man sich oft nicht recht, weil Thoré am politischen Treiben den regsten Anteil nahm, während Rousseau „wie ein Einsiedler in der Thebaischen Wüste" nur für seine Kunst Interesse hatte. Und als viel später Thoré als berühmter Kenner alter Meister aus der Verbannung heimgekehrt war, fühlte sich Rousseau ihm gegenüber fremd. Weder er noch Millet begriffen, daß man sich für das Datum und die Entstehungsgeschichte eines Rembrandtschen Gemäldes interessieren könne. In jenen Jugendjahren aber war ihr Verkehr gewiß höchst fruchtbar, und wenn es auch gewiß übertrieben und einseitig von Sensier geurteilt ist, Thoré sei nur der Schüler und Vulgarisator Rousseaus mit weniger Takt und mehr Überlegung gewesen, so wird doch mancher Gedanke in seinen Kritiken auf den Freund zurückzuführen sein.

Im Winter 1833—1834 verbrachte Rousseau zum erstenmal eine längere Zeit in der Nähe des Waldes von Fontainebleau. Aber er wohnte noch nicht in Barbizon selbst, sondern in dem nahen Chailly, wo ihm die Mutter Lemoine für zwei Francs täglich Unterkunft und Essen, Feuerung und Licht gewährte. Der Eindruck des Waldes war so gewaltig, daß er kaum zum Malen kam, sondern fast die ganze Zeit mit langen Märschen hinbrachte.

Noch wichtiger wurde für ihn eine Reise, die er im folgenden Sommer nach dem Jura unternahm. Vier herrliche Monate verbrachte er hier in dem kleinen Wirtshaus, das hoch oben auf dem 1323 Meter hohen Col de la Faucille, an der das Dappenthal mit Gex und Genf verbindenden Straße liegt. Hier schloß er sich bald an den Grafen de la Fortelle an, einen würdigen Edelmann aus der Zeit Ludwigs XVI., „von einer über alle Begriffe gehenden Gutmütigkeit und Leutseligkeit", der nach einem überaus wechselreichen Leben seine alten Tage hier oben verbrachte. Bald kam auch Rousseaus alter Freund Lorentz, und nun begann das heiterste Leben, das man sich denken kann. „Wir bilden jetzt eine kleine Kolonie in La Faucille," schreibt er an die bonne maman, „in der Einigkeit und Frohsinn herrscht und wir nicht einmal die Bären des Landes zu Feinden haben . . . . . Was mich betrifft," heißt es weiterhin, „ich bin so recht in meinem Elemente; ebenso gut könnte man eine Kuh am Weiden verhindern. Als vorsichtiger Mann handle ich übrigens meiner Klugheitsregel nur zuwider, um die medizinische Kenntnis einer tüchtigen Salatschüssel voll Erdbeeren oder Himbeeren zu machen, die wir in unseren Wäldern pflücken und von denen ich wünschen möchte, daß ihr Geruch und Geschmack bis in die Rue Neuve St. Eustache gelangte. Kurzum, da wir von allem abgeschnitten sind und Dir keine Zeitung Neuigkeiten von den Einsiedlern von La Faucille bringen kann, so will ich versuchen, Dir einen Begriff davon zu geben. Wir befinden uns in einer

Abb. 5. Das Thal von Tiffauges. Ölgemälde. (Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

übrigens sehr unsteten Weise auf einem der höchsten Berge des Jura; dort steht das Wirtshaus, das sein bemerkenswertestes Monument ist, da es das einzige ist. Der innere Schmuck setzt sich aus einem Dutzend Kühe und ihren Erzeugnissen in der Form von Käsen von Septmoncel zusammen, einer guten Wirtin, einem weiblichen Großmaul, zehn Trinkern, die abwechselnd kommen und den Keller leeren, um die Tafel mit leeren Flaschen zu überfüllen und selbst voll zurückzukehren, einem guten Wirt, der alles mittelst eines leichten Fluches in Ordnung hält, und drei Individuen, von denen eins immer ehrenwerter ist als das andere und zu denen ich gehöre." In diesem fidelen Tone geht es noch eine ganze Weile weiter. Die ganze Jugendlust, der ganze Übermut des Zweiundzwanzigjährigen schäumt in dem Briefe über.

Außer vielen kleineren Arbeiten brachte Rousseau die Vorstudien zu zwei gewaltigen Gemälden von seiner Reise mit. Zu dem einen hatte ihm der gewaltige Vater der Berge, der Mont Blanc, den Anstoß gegeben. Er hatte ihn zu allen Zeiten und in allen Beleuchtungen studiert, im Sonnenschein und Regen, von dichten Nebeln umhüllt und in glänzender Klarheit. Am tiefsten aber prägte sich ihm das Bild ein, wie nach einem furchtbaren Gewitter die Wolken plötzlich zerrissen und die ganze im frischen Schnee glänzende Alpenkette sich von einem tiefblauen Himmel abhob. Schon damals entwarf er seine „Ansicht der Kette des Mont Blanc", das Gemälde, das ihn von nun ab sein ganzes Leben beschäftigen sollte und das noch in seinem Atelier hing, als er die Augen im Tode geschlossen hatte.

Den anderen großen Eindruck empfing er in Gex, wohin er mit Lorentz einen Ausflug gemacht hatte, um den mit ihnen befreundeten Unterpräfekten zu besuchen. Eines Tages beobachteten sie hier von dem Balkon der Präfektur aus den Abstieg der Kühe nach dem Thal; „das war," schreibt Lorentz, „wie ein Gießbach verschiedener Samte, der rote Mäuler, schwarze Augen, silberne Speichelstalaktiten und tausende gehörnter oft mit prächtigen Sträußen oder Hirtenkostümen geschmückter Köpfe mitführte." Rousseau hielt dies prächtige Naturschauspiel sofort in einer Skizze fest. Nach Paris zurückgekehrt malte er dann sein großes Bild: „Der Abstieg der Kühe im Jura", zu dessen Ausführung ihm Ary Scheffer sein zweites Atelier überließ, da er das mehr als zweieinhalb Meter hohe Bild nicht

Abb. 6 Die Farm. Ölgemälde.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Abb. 7. Der Gemeindeofen. Ölgemälde.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

in seinem eigenen bescheidenen Raume unterbringen konnte. Leider ist es nur noch eine Ruine. Der Asphalt, den Rousseau für die dunkleren mittleren Partien überreichlich verwendet hatte, ist diesen so verderblich geworden, daß sie wie ein einziges Gewirr schwarzer Flecke erscheinen. Und doch macht das Bild, das jetzt in der Mesdagschen Sammlung im Haag hängt, auch heute noch einen geradezu zauberhaften Eindruck. Wundervoll ist die unterste Partie mit den bunten Kühen, die soeben aus dem Dunkel des Waldes in eine Lichtung herausgetreten sind, noch wundervoller der oberste Teil, wo die im letzten Abendschein erstrahlenden Schneegipfel durch die dunklen Fichten hindurch in magischem Glanze erscheinen. In seiner ursprünglichen Frische muß das Bild einfach überwältigend gewirkt haben. Wo in der ganzen Landschaftsmalerei findet man eine solche Kühnheit der Komposition, eine solche Kraft des Tons, eine so grandiose Herausarbeitung des Wesentlichen? Nur ein einziger hält sich neben Rousseau als Maler des Hochgebirges, das ist Segantini. „Alle seine Farben," schreibt Sensier, „waren durchsichtig wie stehende Gewässer, die in ihrer Tiefe und Klarheit den Reichtum und den Überfluß der Vegetation ahnen lassen." Dieser meint, die Begeisterung der Freunde Rousseaus erkläre sich aber doch mehr aus der Neuheit und Kühnheit des Werkes, das mit den späteren, reiferen Schöpfungen des Meisters sich nicht messen könne. Uns will es scheinen, daß es trotz mancher Unebenheiten vielleicht das gewaltigste Gemälde des Meisters ist, daß er diese unmittelbare Kraft der Wirkung selten wieder erreicht habe. Wie auch Delacroix' Dante-Barke uns noch frischer und lebendiger anmutet als seine späteren Werke, oder, um ein anderes Beispiel zu nehmen, wie wir um keine der reifsten Schöpfungen Goethes diejenigen Szenen aus dem Faust hergeben möchten, die er mit vierundzwanzig Jahren schrieb.

* * *

Bis dahin war Rousseaus Leben ohne ernstliche Trübung verflossen. Von der Kritik beachtet, von den Freunden gefeiert, von dem berühmten Ary Scheffer protegiert, ja selbst vom Herzog von Orleans durch einen Ankauf ausgezeichnet: was konnte sich ein kaum mehr als Zwanzigjähriger noch Besseres wünschen? Die Zukunft lag vor ihm im rosigsten Lichte. Allein es sollte

anders kommen. Der „Abstieg der Kühe“ wurde von der Jury des Salon vom Jahre 1836 zurückgewiesen. Man hat nach allerlei Gründen für diese Ablehnung gesucht. Angeblich sollen politische Gründe mitgespielt haben, die Freundschaft Rousseaus mit den Herausgebern der Liberté, eines Blattes, das sich durch seine freiheitlichen Anschauungen mißliebig gemacht hatte und auch mit den offiziellen Hütern der Kunst nicht eben glimpflich verfuhr. Aber alles dies ist nicht nötig. Man braucht das Werk nur mit den Landschaften zu vergleichen, die damals von den Modekünstlern gemalt wurden, um es durch und durch revolutionär zu finden, und Revolutionären, auch wenn sie die Wahrheit brachten, hat man von jeher die Thüren der guten Gesellschaft verschlossen. Gewiß hatten auch schon in den vorhergehenden Jahren Maler wie Flers, Roqueplan, Huet, Dupré der Tradition den Krieg erklärt, aber mit kleineren Bildern, die man eher übersehen und verzeihen konnte. Rousseaus großer Abstieg wirkte wie ein Manifest. Dieser Mann mußte unter allen Umständen unschädlich gemacht werden. Und so blieben denn lange Jahre die Thore der Salons den Werken Rousseaus verschlossen.

War man auch an Ungerechtigkeiten und Härten aller Art von seiten der Jury gewöhnt, die sich damals ausschließlich aus den Mitgliedern der Akademie der schönen Künste zusammensetzte und in der neben Gros, Vernet, Ingres, Delaroche, David d'Angers, Pradier Künstler saßen, deren Namen längst vergessen sind, und Musiker, die von Malerei nicht das mindeste verstanden, so erregte die Ablehnung des „Abstiegs der Kühe“ doch allgemeines Aufsehen und Unwillen. Ary Scheffer stellte das Bild in seinem Atelier aus, Gustave Planche richtete gegen die Akademie eine ebenso heftige wie geschickte Anklageschrift, die sich übrigens nicht mit Rousseau allein, sondern mit einer ganzen Anzahl anderer Refüsierter beschäftigt, unter denen sich Delacroix, Boulanger, Huet und Marilhat befinden. Man sieht, unser Meister war in keiner schlechten Gesellschaft.

„Die vierte Klasse des Institus,“ so führte Planche unter anderem aus, „rekrutiert sich wie alle Kunstakademien aus der Mittelmäßigkeit, denn die mittelmäßigen Menschen erreichen oft durch unermüdliche Arbeit und geschickt angeknüpfte Freundschaften eine große Volkstümlichkeit, und das Institut ruft sie in seinen Schoß, weil es in ihnen eine Hilfe gegen den Spott und die Nichtbeachtung zu finden hofft. Der kürzeste Weg zum Erfolg ist nicht die Eigenart; denn die Eigenart macht scheu, ehe sie die Bewunderung hervorruft, und die Methode der Mittelmäßigen besteht darin, zum Publikum hinabzusteigen, anstatt es zu sich emporzuziehen; die Mittelmäßigen brauchen nicht einmal hinabzusteigen, sie bleiben einfach gemein, auf dem Boden des Gemeinen und gefallen den Gemeinen, deren Sprache sie sprechen. Nach den Mittelmäßigen wirbt man die Verbrauchten an, die ihre Zeit hinter sich haben, die den Künstler ausgezogen haben und Arbeiter geworden sind, Münzen ohne Bild und ohne Kehrseite, die beim Umlauf ihr Gepräge verlieren. Schließlich die Erschöpften, die nicht mehr zu fürchten sind.“ Es sind dieselben Vorwürfe, die auch heute noch gegen die Akademien erhoben werden — man vergleiche z. B. damit die beiden Schriftchen des Malers Wilhelm Trübner „Das Kunstverständnis von Heute“ und „Die Verwirrung der Kunstbegriffe“ — und in denen trotz aller Übertreibung viel Wahres enthalten ist, hier waren sie nur zu sehr am Platze. Wenn man die Geschichte der französischen Kunst im neunzehnten Jahrhundert überblickt, so sieht man, daß unter den wirklich hervorragenden Künstlern nur ganz wenige dem Institute angehört haben. Daß derartige Anklagen die Jurymitglieder nicht umzustimmen vermochten, ist selbstverständlich; im Gegenteil, sie werden sie erst recht gegen ihn erbittert haben.

Rousseau suchte sich über sein Unglück im Walde von Fontainebleau zu trösten und mietete sich beim „Père Ganne“ in Barbizon ein. Wir wissen, daß er Barbizon nicht entdeckt hat und daß er auch nicht der erste gewesen ist, der hier gemalt hat. Aber er war der erste, der das liebliche Dörfchen zu seinem regelmäßigen Aufenthalte erkor, der sich jedes Frühjahr mit den Schwalben wieder einfand und bis in den Herbst hinein blieb. Später mietete er auch ein eigenes Häuschen, von dessen epheuumranktem Atelierfenster aus er einen herrlichen Blick auf den nahen Wald hatte. Seine ersten Arbeiten in den Jahren 1836

Abb. 8. Sumpfgegend in dem Departement Landes. Ölgemälde im Louvre.
(Nach einem Kohlebruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

und 1837 waren die „Allee der Kühe an einem Novembertag bei Sonnenuntergang", das „Dormoir du Bas-Bréau" und die „Ebene von Macherin bei Regenstimmung". Auch die „Holzhackerinnen", von denen unsere nach einer alten Photographie hergestellte Abbildung 4 leider nur einen sehr unvollkommenen Begriff gibt, stammen aus dieser Zeit, wenn auch Rousseau erst im Jahre 1867 die letzte Hand an sie legte. Am Rande eines Weges schlagen zwei Frauen von einer vom Blitze zerschmetterten Eiche die verdorrenden Zweige ab. Andere Frauen, von denen eine auf einem Esel reitet, entfernen sich mit dem gewonnenen Reisig. Im Mittelgrund hebt sich eine noch unverletzte knorrige Eiche wirkungsvoll von dem bewölkten Herbsthimmel ab. Dazwischen malte Rousseau auch des öfteren die alten Häuschen von Barbizon, mit ihren von allerlei Schlingpflanzen und Unkraut bewachsenen Mauern und Dächern. Am meisten aber fesselten ihn doch die Bäume und Felsen. Während Millet später hauptsächlich von der weiten Ebene mit den bebauten Feldern angezogen wurde, ist er der eigentliche Maler des Waldes.

Die mit Waldungen bedeckte, aus Sandsteinfelsen und Sandhügeln bestehende Landschaft, die sich in einer Ausdehnung von über 170 Quadratkilometern westlich von Fontainebleau nach allen Himmelsrichtungen erstreckt, ist eine der merkwürdigsten Gegenden nicht nur Frankreichs. Sie vereinigt die Reize der Sächsischen Schweiz mit denen Thüringens und bietet dazwischen wieder Bilder von so schroffer Großartigkeit, daß man an die einsamsten Gegenden des Riesengebirges oder der Voralpen erinnert wird. Unmittelbar bei Barbizon bieten sich diese Motive in ihrer ganzen Mannigfaltigkeit. Das Dormoir ist ein lieblicher Laubwald, durch dessen hohe, dichtbelaubte Buchen spärliche Sonnenstrahlen auf reiches Unterholz, Farnkräuter und weichen Grasboden fallen. Gleich daran stößt das Bas-Bréau mit seinen wundervollen Rieseneichen, und wieder nur einige Schritte weiter kommt der Jean de Paris mit seinen von kärglichem Sand bedeckten Felsblöcken, auf dem nur knorrige Steineichen, verkrüppelte Fichten, Birken, Wacholderbüsche und Heidekraut gedeihen. In der ersten Zeit suchte Rousseau auch mit Vorliebe die Schlucht von Apremont auf, deren großartige Einöde die des Jean de Paris fast noch übertrifft. Er malte den Wald zu allen Tages- und Jahreszeiten, ganz besonders aber liebte er den Herbst, wenn das Laub der Bäume gelb und rot gefärbt ist, und die Abendstimmungen, wenn die Sonne nach dem Gewitter mit den Wolken kämpft, oder auch wenn sie schon zur Rüste gegangen ist und Nebel aus der Erde aufzusteigen beginnen.

Im Jahre 1837 forderte ihn eine Gesellschaft von Künstlern und Kunstliebhabern auf, an einer Ausstellung in Nantes teilzunehmen. Die neue Kunst, die in der Hauptstadt noch verfemt war, hatte also in der Provinz schon Wurzel gefaßt. Er machte sich zusammen mit Charles Leroux, einem begüterten jungen Maler, dessen Gemälde unverdienterweise in Vergessenheit geraten sind, auf den Weg, lieferte seine Bilder in Nantes ab und begleitete dann den Freund auf eine von dessen in der Vendée gelegenen Besitzungen. Hier schuf er eins seiner Hauptwerke, den Sumpf in der Vendée oder das Thal von Tiffauges. Auch von diesem Bilde vermag die Abbildung 5 keinen völlig ausreichenden Begriff zu geben, da die unendlich fein abgestuften Töne des wie ein köstliches Geschmeide schillernden Bildes im Schwarz und Weiß verloren gehen müssen und so im Vordergrunde der Eindruck eines unentwirrbaren Durcheinander entsteht. Ein sumpfiger Grund in der Nähe einer Papierfabrik, deren Gebäude durch die hohen Bäume links herüberschimmern; einzelne Wasserlachen; dazwischen Felsblöcke und eine ungemein reiche Vegetation. Das ist nicht das Werk eines Impressionisten, dem am farbigen Abglanz der Dinge liegt, der nur einen flüchtigen Eindruck wiederzugeben sucht, sondern eher das eines Naturforschers, der die ganze Welt von Pflanzen und Getier, die da unten durcheinander wuchert und wimmelt und zum Lichte strebt, wiedergeben möchte. Rousseau war ein großer Pantheist. Die Bäume des Waldes, die er täglich besuchte, waren ihm liebe Freunde, denen er seine Gedanken hätte anvertrauen mögen. Und niemals brachte er es übers Herz, ein Tier, und wäre es selbst ein schädliches Insekt, zu töten, niemals vermochten ihn seine Freunde dazu, auf seinen Ausflügen eine Waffe mitzunehmen. Als Motto über das Thal von Tiffauges könnte man seinen

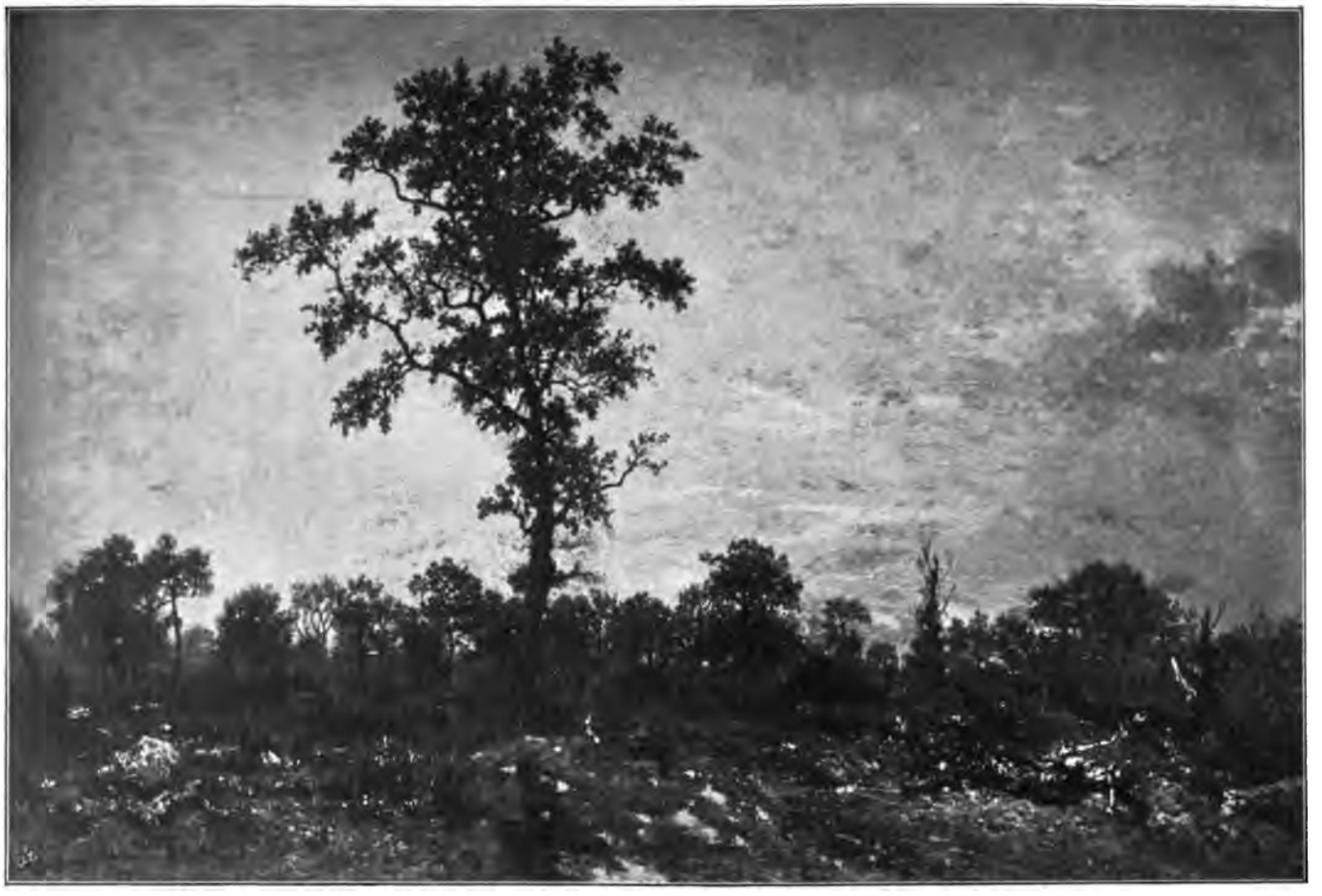


Abb. 9. Der Waldbrand. Ölgemälde. (Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Ausspruch setzen: Alles ist nützlich in der großen Kette der Wesen. Nachdem das Werk bereits durch verschiedene Sammlungen gegangen war, sah ich es vor ein paar Jahren in Paris auf einer öffentlichen Versteigerung, wo es so allgemeines Entzücken erregte, daß der riesige Preis von 77 500 Francs dafür erzielt wurde.

Mit Leroux zusammen besuchte Rousseau in demselben Sommer auch noch dessen Vater auf dem Schlosse Souliers bei Cerisaye. Auch hier blieben die beiden Freunde nicht müßig. Während Leroux sich eine große Ulmenallee als Motiv ausersah, machte sich unser Maler an eine Kastanienallee, die er mit der peinlichsten Sorgfalt in der Zeichnung ausführte, „nichts der künstlerischen Laune überlassend". Sein Biograph schildert uns bei dieser Gelegenheit den Gang seiner Arbeit bis ins einzelnste: wie er die Bäume zuerst mit Kohle auf die Leinwand zeichnete, dann jeden Strich mit Tusche nachzog und mit gelblicher Tinte verstärkte, dann alles mit durchsichtigen Lasuren überzog und so schon ein Meisterwerk zu stande gebracht hatte, ehe die eigentliche Arbeit begann. Rousseau gehört zu den Künstlern, die sich am allermeisten mit der Technik abgequält haben. Manche seiner Werke sind wahre Mysterien für den Kenner, zuweilen hat er fehlgegriffen und dadurch seine Bilder dem raschen Verderben preisgegeben, andere aber sind frisch wie am ersten Tag und scheinen der Ewigkeit trotzen zu wollen.

Die Kastanienallee, dieses „wundervolle Gebäude von grünem Laub und unentwirrbarem Astwerk", hatte ein merkwürdiges Schicksal. Von der Jury des Salon wurde sie zurückgewiesen, wie es ja nicht anders zu erwarten war. „Bidaults Bewunderer," heißt es in einem späteren Feuilleton Gautiers, „verstanden natürlich nichts von diesem Überfluß an Saft, dieser Vielheit des Details, diesem ungeheuren Farbenreichtum, dieser geheimnisvollen Traulichkeit, diesem grünen Lichte, das das Blättergewölbe über den Weg verstreut." Als Ausgleich für diese Ungerechtigkeit sollte das Bild vom Staate angekauft werden. Aber der Künstler, dem es gerade in dieser Zeit infolge von starken geschäftlichen Verlusten seines Vaters recht schlecht zu gehen begann, fürchtete, daß dieses unverhoffte Glück seine Gegner erst recht unversöhnlich machen würde, erbat sich das bereits abgelieferte Werk zurück und verkaufte es an Paul Périer, einen der aufgeklärtesten und edelsten Sammler der Zeit, für 2000 Francs; eine bedeutende Summe für die damalige Zeit, und doch wie wenig im Vergleich zu den 27 000 Francs, die schon Ende der sechziger Jahre dafür bezahlt wurden.

Um diese Zeit entstand auch die Ansicht des Schlosses Broglie, die der Herzog von Broglie für seinen Freund, den Minister Guizot, bestellt hatte. Das Werk ist für uns deshalb wichtig, weil Rousseau, als er es malte, Gelegenheit fand, mit Guizot über die Ziele und Mittel seiner Kunst zu verhandeln. Guizot hatte in Broglie seine Frau durch den Tod verloren und wünschte, daß etwas von dieser Todesstimmung in das Gemälde übergehen möchte. Darauf antwortete Rousseau: „Wenn mein Gemälde genau und ohne unfruchtbare Ausmerzung die einfache und wahre Ansicht des Ortes darstellt, den Sie so oft besucht haben; wenn ich durch die Angleichung der Luft an das, was sie zum Leben erweckt, und des Lichtes an das, was es aufblühen und vergehen läßt, dazu gelange dieser Welt der Vegetation generisches Leben zu verleihen, dann werden Sie die Bäume unter dem Nordwind ächzen hören, der sie vernichten soll, die Vögel, die ihre Kleinen locken, wenn sie verirrt sind, dann werden Sie das alte Schloß beben fühlen; es wird Ihnen sagen, daß es wie die Frau, die Sie liebten, ein Ende haben und verschwinden wird, um in vielfachen Formen wieder zu erstehen. Kurz, wenn ich auf mein Gemälde den mächtigen Hauch der Schöpfung geworfen habe, der erzeugt, um zu zerstören, so werde ich Ihren Gedanken verdolmetscht haben." Das ist der leitende Gedanke und Rousseaus Ansichten über Kunst: Die Kunst ist für ihn wie für Millet eine Sprache, aber eine Sprache, die ihre eigenen Ausdrucksmittel und ihre eigenen Zwecke hat, die Ideen und Stimmungen übertragen kann, aber mit litterarischen Gedanken nichts zu thun hat.

Er ist deshalb ein ausgesprochener Gegner derer, die in der Kunst nur ein bloßes Farben- und Linienspiel sehen. „Um Gottes willen, und als Dank für das Leben, das er uns gegeben, lassen wir an unseren Werken die Offenbarung des Lebens den ersten unserer Gedanken sein. Lassen wir den Menschen atmen, den Baum wirklich leben. Wer

Abb. 10. Waldausgang bei Fontainebleau; Sonnenuntergang. Ölgemälde im Louvre.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Leben schafft, ist ein Gott; aber wer bloß mit Geschmack wellige Konturen in Lilien- oder Rosenfarbe anordnen kann, zeigt nur Geschmack für das Handwerk des Tapezierers und das des Parfümeurs; ja, er pfuscht in beide hinein, der Ehrgeizige!" Die Ideen des Lebens und der Unendlichkeit kehren immer und immer bei ihm wieder und bilden recht eigentlich die Eckpunkte und Grundpfeiler seiner künstlerischen Auffassung. „Ich brenne darauf," schreibt er schon als ganz junger Mann an seine Mutter, „die schwierige Aufgabe zu erfüllen, auf einer Leinwand eine Idee von der Unendlichkeit zu geben, die mich umgibt, um weniger Glückliche ihrer Wohlthaten teilhaftig werden zu lassen." Weniger Glückliche teilhaftig werden zu lassen, das ist ein goldenes Wort, das man allen unseren Künstlern ins Album schreiben sollte. Wie weit sind wir hier von den Anhängern der „Kunst um der Kunst willen" entfernt, die hochmütig auf das Publikum herabsehen. So geht denn alles bei ihm hervor aus der inbrünstigsten, demütigsten Liebe zur Natur. Nichts liegt ihm ferner, als sie meistern zu wollen. Nein, er gibt sich ihr rückhaltslos hin, versucht in ihr Innerstes zu schauen und das wiederzugeben, was sich ihm da enthüllt. Es wird uns erzählt, welch ungeheuren Eindruck die Verse Goethes aus „Künstlers Abendlied" auf ihn gemacht haben:

Ach, daß die innre Schöpfungskraft
Durch meinen Sinn erschölle!
Daß eine Bildung voller Saft
Aus meinen Fingern quölle!

Ich zittre nur, ich stottre nur,
Und kann es doch nicht lassen:
Ich fühl', ich kenne Dich, Natur,
Und so muß ich Dich fassen.

„Was ist das," rief er aus, „wer hat diesen Hymnus geschrieben? Das ist der wahre Gesang des Künstlers, das ist der wundervolle Ausdruck seiner Qual; das ist es, was er sich unablässig wiederholen muß, was er sich nicht oft genug sagen kann in den Augenblicken der Schwäche." „Wenn man bestreiten kann, daß die Bäume selbst denken," heißt es ein andermal, „so geben sie uns doch sicherlich zu denken, und als Entgelt für die ganze Bescheidenheit, die sie anwenden, um unsere Gedanken zu erheben, schulden wir ihnen, als Preis für ihren Anblick, nicht die anmaßende Meisterschaft oder den pedantischen und klassischen Stil, bei der Wiedergabe ihres Wesens, sondern die ganze Aufrichtigkeit einer dankbaren Aufmerksamkeit für die mächtige Thatkraft, die sie in

Abb. 11. Waldinneres (Le vieux dormoir du Bas-Bréau). Ölgemälde.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Abb. 12. Flußufer. Ölgemälde im Louvre.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

uns erwecken. Sie bitten uns, um alles dessen willen, was sie uns zu denken geben, sie nicht zu entstellen, sie nicht der Luft zu berauben, die sie so nötig brauchen."

Es gewährt eine innige Freude und eine wahre Erbauung, die Briefe eines Mannes zu lesen, der so erhaben von seiner Kunst denkt. Und wie unentbehrlich war ihm diese Kunst! „Ich habe nur einen Wunsch," äußert er einmal, „und der ist, meine Hand und meine offenen Augen zu behalten. Und an dem Tage, wo ich mich durch eine unsinnige Verkettung des Geschicks im Gefängnis und zum Tode verurteilt sähe, würde ich, bliebe mir nur ein Blatt Papier und ein Bleistift, selbst einen schändlichen Ausgang unterhaltend zu machen wissen und würde nur daran denken, Bäume im Lichte, den Himmel in seinem Glanze und die Erde in ihrer Schönheit zu bilden. Ich kann alles vergessen, wenn ich an die Sonnenstrahlen denke." Alles, was die Würde dieser Kunst auch nur im leisesten antasten könnte, bekämpft er deshalb aufs energischste. Als er aufgefordert wird, einem Künstlerklub beizutreten, antwortet er: „Da haben wir ja nun Malerei mit Musik und Grog, wir werden auch Tänze und Blumen haben und auf unser Banner schreiben können: Hier werden alle fünf Sinne erfreut, und meiner Treu! wir werden das Publikum erobern, denn es müßte ja seinem eigenen Vergnügen sehr feindlich sein, wenn es nicht zu uns käme; glauben Sie aber, daß die Würde der Kunst völlig unberührt daraus hervorgeht? gibt es nicht ein sinnliches Entgegenkommen, das eine Beleidigung für die Liebe ist? . . . Das ist wirklich zu viel Aufputz und zu viel Redseligkeit, und ich frage Sie, was hat denn die Kunst mit alledem zu thun? Wird sie jemals anderswo herkommen als aus einem kleinen, unbekannten Winkel, wo ein Mensch die Geheimnisse der Natur erforscht, überzeugt, daß die Lösung, die er ihr entnimmt und die ihm wohlthätig ist, es auch für die Menschheit ist, welches auch die Nummer in der Reihenfolge der Generationen sein mag?" Des-

halb ist er auch gegen alle Programme, die seiner Ansicht nach nur dazu da sind, die guten Seelen zu ködern. Als in Paris eine Bewegung aufkommt, die sich gegen die historische Kunst wendet und dem Künstler empfiehlt, seine Stoffe aus dem Leben der Gegenwart zu nehmen, ist er im Prinzip wohl einverstanden, warnt aber davor, den Künstler in eine bestimmte Richtung zu zwängen. „Er ist nicht Herr seiner Emotion; was ihn am meisten bewegt, malt er am besten. Man befehle doch Delacroix, Shakespeare zu verbrennen, Goethe, Dante und alle seine Inspiratoren zu zerstören; man befehle Géricault, die Ilias zu vergessen; Prud'hon, Longus und die großen Figuren des griechischen Altertums zu opfern; Ingres, Raffael untreu zu sein! Man schuldet dem Künstler eine professionelle Erziehung. Man kann ihn lehren, richtig zu sehen und richtig zu entwerfen; aber zu fühlen, gepackt zu werden, das ist eine Frage, die nur von ihm und seinem eigenen Wesen abhängt!" Die Persönlichkeit ist für Rousseau das Höchste, deshalb stellt er Delacroix mit seinen häufigen Übertreibungen und Fehlern hoch über den ewig korrekten Ingres.

Die meisten dieser Äußerungen sind aus Briefen entnommen. Aber auch mündlich hat er sich gern über die Aufgaben seiner Kunst ausgesprochen, freilich meist nur unter guten Freunden und wenn das Gespräch warm zu werden begann. Vielleicht trug ein kleiner Sprachfehler die Schuld daran, daß er zuerst zurückhaltend und wortkarg war. Geriet er aber in Eifer, so verfügte er über eine ungestüme, bilderreiche Beredsamkeit, die durch bezeichnende Bewegungen unterstützt wurde. „Der an Beobachtungen und Ideen reichste aller Unterhalter, ein Dichter von gewaltigem Odem und unendlichem Reiz" wird er von Burty genannt.

* * *

Schon frühe war Rousseau mit dem nur um ein Jahr älteren Dupré bekannt geworden, doch erst jetzt entstand die innige Freundschaft zwischen ihnen, die für beide so fruchtbar werden, aber leider nicht ewig dauern sollte. 1841 zogen sie zusammen mit Duprés Mutter nach Monsoult am Rande des Waldes von Isle-Adam und verbrachten dort einige Zeit in einem idyllischen Zusammenleben und Zusammenarbeiten. Im schroffsten Gegensatz zu dieser lieblich-heiteren Gegend am Ufer der Oise steht die Landschaft der alten Provinz Berry, in der Rousseau den folgenden Sommer und Herbst verbrachte. Durch Niederschlagen der Bäume und Austrocknen der Sümpfe hat sie jetzt viel von der ursprünglichen wilden Schönheit verloren, die sie damals noch besaß. Hauptsächlich zogen die uralten Eichen und die hohen Ulmen den Künstler an. Die wichtigsten Bilder, die er hier malte, sind „Der Teich", „Der Damm eines Teiches nach dem Sturme", dann eine Landschaft, die, wegen einer kleinen Staffagefigur, den aus dem Werke Rousseaus seltsam herausfallenden Namen „Der Priester" führt, und ein „Sonnenuntergang bei stürmischem Wetter". Sie alle haben etwas von der düsteren Stimmung, die ihn damals beherrschte. Während ihm früher keine Gegend wild und schauerlich genug gewesen war, fühlte er sich hier in dem kleinen Weiler Le Fay in der Nähe der Kaskaden von Montgerno, wo er beim Postmeister dasselbe Zimmer bewohnte, in dem einst Dupré und Troyon gehaust hatten, bald völlig vereinsamt. „Mein lieber Dupré," heißt es in einem seiner Briefe, „schon der Anblick Ihres Schreibens hat mich unbeschreiblich gerührt, wie eine befreundete Stimme, die man plötzlich mitten in dem schrecklichen Stillschweigen einer Wüste erkannt hat ... Welche verhängnisvolle Geistesverfassung hat mich verhindert, um eine Mitteilung zu bitten, die mir so nötig war! Welcher schlimme Geist hat mich dahin getrieben, eine Einsamkeit um mich herum zu schaffen, die mir so bitter gewesen ist! Warum habe ich Ihnen nicht die ersten kummervollen Gedanken anvertraut, die mich überfallen haben, und so einen Abgrund schmerzlicher Reflexionen um mich geschaffen, in denen ich fast zu Grunde ging?" Der Flügelschlag des jungen Adlers ist wie gelähmt. Hauptsächlich waren es pekuniäre Schwierigkeiten, mit denen er zu kämpfen hatte. „Welche Lage! unaufhörlich im Kampf mit den Anforderungen des materiellen Lebens, welche Seelenqual! und zu denken, daß all das lächerlich und lachhaft ist für die meisten Menschen, weil es weder die Pest noch der Aussatz ist, das ist noch hundertmal schlimmer." Die Not war in der That zeitweise so drückend, daß er nicht

Abb. 13. Gewitterstimmung. Ölgemälde im Louvre. (Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

nur seine Wirtshausrechnung nicht zu begleichen, sondern nicht einmal Farben anzukaufen vermochte.

Nach Paris zurückgekehrt, schloß er sich denn auch noch enger an Dupré an und zog zu ihm nach der Avenue Frochot. 1844 aber machten sie zusammen eine Reise nach dem südwestlichsten Frankreich, jenem merkwürdigen Lande mit dem ganz südlichen Klima, in dem der Frühling im Februar beginnt und die Ernte im Juni eingebracht wird. Wenige Gegenden sind so reich an Gegensätzen; auf öde Küstenstriche mit nur von spärlichen Kiefernwäldchen unterbrochenen Sümpfen, in denen die Einwohner auf Stelzen ihr Vieh zur Weide führen, folgen Gegenden, in denen Oliven, Maulbeerbäume, Orangen und Citronen gedeihen. Ganz besonders fesselten Rousseau hier die Häuschen, deren mächtige Strohdächer sich meist an gewaltige Bäume anschmiegen. Sie gaben ihm den Anstoß zu einem seiner berühmtesten Gemälde „Die Farm“ (Abb. 6). Es ist eins der Werke, an denen er am längsten und mit der größten Liebe gemalt hat. Man wird bei diesen mit unendlicher Sorgfalt ausgeführten Einzelheiten an die Bilder Adriaens van der Velde erinnert. Zunächst gewahrt man nur die großen Bäume, das Häuschen unter ihnen und das mächtige Strohdach rechts, und erst später sieht man das mannigfaltige Leben, das da herrscht, den arbeitenden Pächter, die ihr Futter suchenden Tiere, die an der Leine aufgehängte Wäsche. Ganz köstlich ist auch der Blick über den Waldgrund. Rousseau legte, wie es seine Art war, dies alles zunächst nur in Grisaille an, um es später mit Farbe zu bekleiden. Auch bei dem „Gemeindeofen“ (Abb. 7) wird die Aufmerksamkeit zunächst nur durch die Mittelpartie mit dem Buchsbaum und den Citronenbüschen in Anspruch genommen, vor denen eine Frau kniet, um das fertige Brot aus dem halbverdeckten Ofen zu nehmen. Aber wie wundervoll ist gerade hier die Ferne, die verstreuten, sonnenbeschienenen Häuschen links und die schier ins Unendliche zurückweichende Landschaft rechts. Wenn beide Werke später mancherlei Angriffe erfuhren, so lag es hauptsächlich an den zahlreichen Überarbeitungen, die dem Laub der Bäume etwas Befremdendes gegeben hatten.

Alle Einwände aber müssen verstummen vor dem letzten und berühmtesten der damals geschaffenen Bilder, dem „Morast im Departement Landes“, der sich jetzt im Louvre befindet (Abb. 8). Es ist eine der schönsten Landschaften des neunzehnten Jahrhunderts, eine der wenigen, die sich durchaus neben den Holländern halten. Für unsere, an die hellen Bilder der Impressionisten gewöhnten Augen mag der Himmel zuerst ein wenig schwer erscheinen, aber er gibt die dunstige Schwüle des Spätsommertages ausgezeichnet wieder. Übrigens war es Rousseau mit Ausnahme einer kurzen späteren Zeit, in der er unter dem Einfluß der Japaner

Abb. 14. Waldrand. Farbenskizze im Louvre.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Abb. 15. Der kleine Hügel des Jean de Paris. Ölgemälde.

stand, nie um die absolute, sondern immer nur um die relative Helligkeit zu thun. Prächtig sind die Kühe gemalt, die mit geschickter Berechnung schon in eine gewisse Entfernung vom Auge hinter einen neutralen Vordergrund gesetzt sind. Rousseau hat sich nie, wie etwa Daubigny, in der Tiermalerei großen Stiles versucht, sondern seine Kühe und Pferde nur als Staffage behandelt. Jede aber ist hier ein kleines Meisterstück der Zeichnung, der Farbengebung und der Lichtbehandlung, und doch sind sie durchaus nicht kleinlich gegeben. Und wie wunderbar ist das Wasser gemalt, dies von allerlei Sumpfgewächs durchzogene Wasser, dessen eigentümlichen Geruch wir zu spüren vermeinen, und das Gehölz rechts, in dem jeder Baum seinen Charakter hat. Das Schönste aber ist wohl die Ferne, diese sich viele Meilen weit ausdehnende Sumpflandschaft, die von der strählenden Kette der Pyrenäen begrenzt wird. Wie wenige Künstler besitzen in dem Maße das Geheimnis, auf einer winzigen Fläche das Unendliche zu geben! Er hatte dazu nicht nötig, wie es heute üblich ist, die Landschaft von einem erhöhten Standpunkt zu nehmen und den Horizont bis beinah an den Rahmen herauf zu rücken. Jeder einzelne Teil des Bildes ist mit Liebe behandelt, und doch fügt sich jeder vollkommen der Gesamtwirkung ein. Das ist es, was wir Harmonie nennen, und diese besitzen die Werke Rousseaus im höchsten Grade. Die Harmonie aber wird nur erzeugt durch die Einheit des Lichtes. Das Licht ist der große Meister, der alles beherrscht. „Jeder Mensch," hat er einmal gesagt, „und wäre er noch so hitzig,

Abb. 16. Die Köhlerhütte. Ölgemälde.

noch so verrückt in seinen Erfindungen, noch so träge in seiner Phantasie, noch so primitiv oder wild in seiner Ausführung, richtet sich auf und imponiert, sobald er das Licht erscheinen läßt. Wenn er von seiner Palette ein Fünkchen Feuer hat loslösen können, so ist er ein Maler und muß bewillkommnet werden und hat Bürgerrecht in der großen Familie der Künstler; denn das Licht, das über ein Werk gebreitet ist, ist das allgemeine Leben, ist die Gesamtheit einer Welt, und wäre diese eng wie ein Fingernagel und klein wie die Glasbildchen auf einer Tabaksdose; das ist der unterscheidende Zug der Kunst, ohne Licht gibt's keine Schöpfung, ist alles chaotisch, tot oder pedantisch." Das alles hatten die Holländer schon gewußt, und heute ist es uns so geläufig, daß es fast banal erscheint, es zu wiederholen, damals aber war es fast eine neue Entdeckung.

Den Herbst und Winter 1845—1846 verbrachte Rousseau wieder mit Dupré und dessen Mutter und Schwager in Isle-Adam. Welcher Gegensatz zwischen den Landes und diesem lieblichen Erdenwinkel an der Oise: statt der Eichen und Fichten Pappeln und Weiden; statt der Sümpfe grüne Wiesengründe; statt der öden Heidelandschaft fruchtbare Felder; statt des ewig blauen Himmels und sengenden Sonnenscheins eine weiche, dunstige Luft, die die Konturen auflöst. Drei große Werke entstanden hier: „Der Waldrand bei Sonnenuntergang", „Der Rauchfrost" (Effet de givre) und die „Avenue im Wald von Isle-Adam". Es sind Verherrlichungen der drei Jahreszeiten Herbst, Winter und Frühling. Auf der „Lisière de forêt" (Abb. 9) ist die ganze Gewalt der Farbenharmonie eines Herbstabends, vom Gold der Sonnenstrahlen bis zum Bronzerot der sich entblätternden Eiche wiedergegeben. Tausend rote Wölkchen stehen am Himmel, von dem sich eine einsame Rieseneiche machtvoll abhebt. Links und rechts liegen die abgehauenen Gliedmaßen ihrer Brüder, hinter ihr aber ist junges naseweises Baumvolk in fröhlichem Wachstum begriffen. Der Künstler selbst war mit seinem Werke nicht zufrieden und

hätte es zerstört, wenn sich Dupré nicht ins Mittel gelegt hätte. Dieser erzwang von seinem Freunde, daß er es einen Monat lang ruhig verkehrt an der Wand hängen ließ. Nach dieser Probezeit gab Rousseau sich auch wirklich besiegt.

„Der Rauchfrost" wird von einigen für Rousseaus bedeutendstes Werk erklärt. Ich vermag dies Urteil nicht nachzuprüfen, da es sich jetzt in Amerika befindet. Lassen wir Burty das Wort: „Niemals hat die Malerei eindringlicher die tödliche Unruhe wiedergegeben, die uns ergreift, wenn wir am Ende des Herbstes auf ein verlassenes, von schrägen Sonnenstrahlen nur halb erhelltes Thal herabblicken. Der Reif, der den vertrockneten Rasen gefrieren macht, erscheint in der hie und da hingesäeten Dunkelheit wie Fetzen eines Leichentuches. Die Erdwellen springen hervor wie Gräber eines Dorffriedhofs. Die roten über einen bleichen Himmel hinziehenden Wolken scheinen die zitternden Lichtstreifen eines Katafalks wiederzugeben, dessen Fackeln eine nach der anderen erlöschen." Auch über dieses Werk, das Rousseau in acht Tagen ausgeführt hat, wird uns eine Anekdote erzählt. Troyon sah es in seinem Atelier: „Mein kleiner Théodore, da hast du ein Wunderwerk gemacht."

„Nun gut, wenn du einen Liebhaber findest, der achthundert Francs daran wenden will, so lasse ich ihm das Bild."

„Das ist ein Scherz."

„Nein, nein, ich brauche diese Summe gerade."

Natürlich hatte Troyon nichts Eiligeres zu thun, als das Bild selbst zu kaufen.

Auf ein ganz anderes Gebiet als dieses melancholischste unter allen Bildern Rousseaus führt uns die „Avenue", die jetzt bei Chauchard in Paris hängt. Hier atmet alles die heitere Lebenslust, die der Frühling weckt. Prächtige hohe, im frischesten Grün eines lieblichen Maitages prangende Bäume erheben sich zu beiden Seiten einer Schneise mit grasenden Kühen, auf die fröhliche Sonnenstrahlen herabrieseln. Das Herz geht einem auf vor diesem wundervollen Bilde.

Halten wir hier einen Moment inne. Rousseau steht in seinem 35. Jahre, also auf der Mitte des Lebensweges, und er hat den Gipfel seiner Kunst erklommen, jedenfalls sind es die frischesten und kräftigsten Werke, die er damals gemalt hat. „Er war damals ein Mann von mittlerer Statur, sehr kräftig und zum Marschieren geschaffen, mit einem olympischen Kopfe, der auffallend an den Shakespeares erinnerte, schönen und guten Augen, einem Blick, der nichts fürchtet, weil er nichts zu scheuen

Abb. 17. Die Schlucht von Apremont. Ölgemälde.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

hat, schwarzen, welligen Haaren und einer wundervoll ruhigen und mächtigen Stirn." Sensier, dem wir diese Schilderung entnehmen, gewährt uns auch einen Einblick in sein Atelier auf der Place Pigalle, wohin er nach der Rückkehr von Isle-Adam mit Dupré gezogen war. „Es war geräumig und ernst und glich mehr dem Laboratorium eines Denkers als der Klause eines Malers. Man atmete da eine Dumpfheit von alten Bildern, alten Papieren, vertrockneten Paletten, sich verflüchtigenden Farben, von fettem Öl, Firnis, Essenzen, von organischen und unnennbaren Dingen, die diesem Zufluchtsort des Geistes eine Art wohlthuenden Schreckens mitteilte. Ich glaubte, bei einem guten Faust zu sein und im Elemente eines Berechners des Lichts und des Schattens."

Außer mit Sensier und Dupré verkehrte Rousseau in dieser Zeit hauptsächlich mit Diaz, Bérat, Campredon und dem Bildhauer Barye. Über seine damalige Lebenslage läßt sich schwer eine richtige Vorstellung gewinnen. Gewiß war sie nicht glänzend; aber so problematisch, wie sie uns Sensier ausmalt, kann sie auch nicht gut gewesen sein. Das reimt sich auch nicht mit dem schon zitierten Briefe Thorés von 1844 zusammen, der ihn beglückwünscht, daß nun endlich der Erfolg zu ihm gekommen sei.

In diese Zeit fällt das schönste unvollendete Gemälde Rousseaus „Die Holzfäller auf der Insel Croissy". Wir haben gesehen, wie innig er die Bäume liebte, wie er in ihnen eine Art lebendiger Wesen erblickte. „Aus einem Baume," so pflegte er zu sagen, „kann man tausend Latten machen, aus tausend Latten aber keinen Baum." Schlug man einen seiner geliebten Bäume in Barbizon nieder, so war ihm, als trüge man einen Freund zu Grabe. Eines Tages hatte er nun auf einem Spaziergang mit Sensier gesehen, wie all die alten Baumriesen, die er mit so viel Liebe studiert und gemalt hatte, den Beilen zum Opfer fielen. Dieses Schauspiel gibt sein Bild wieder. „Ich möchte Gewissensbisse in denen erwecken, die so thöricht die Bäume niederschlagen." Le massacre des innocents — ein schwer zu übersetzendes Wort, da wir die betreffende biblische Szene meist den bethlehemitischen Kindermord nennen —, so pflegte er wohl selbst das Bild zu bezeichnen, von dem er sich nicht trennen mochte, das bis zu seinem Lebensende in seinem Atelier vor seinen Augen hing. Das etwa ein Meter hohe und anderthalb Meter breite Werk, das jetzt zu den schönsten Schätzen der Mesdagschen Galerie gehört, ist nur in Grisaille ausgeführt und soll in zwei Tagen entstanden sein. Vieles ist nur angedeutet, so vor allem die Männer, die die Axt anlegen oder Seile um die Baumkronen schlingen und an ihnen ziehen, und doch ist alles Wichtige vorhanden. Ein wunderbares Leben zittert in diesen lichtumfluteten Bäumen, die sich mit göttlicher Geduld in das Schicksal fügen, das ihnen von barbarischen Zwerglein bereitet wird. Was hier Rousseau mit dem Pinsel in der Hand im Lapidarstil niedergeschrieben hat, das führte er mündlich seinem Freunde Thoré gegenüber auf einer langen Wanderung durch die Umgegend von Barbizon aus, von der dieser unter dem Titel „Über Berge und durch Wälder" im „Constitutionnel" eine prächtige Schilderung gegeben hat. Es würde sich lohnen, diese Ergüsse eines Malers, die einer der feinsten Stilisten in eine glänzende Form gegossen hat, vollständig ins Deutsche zu übersetzen. Auch hier gelangten sie, wider ihren Willen vom Klang der Axt wie von Trauertönen einer Totenglocke herbeigerufen, „zu einem solchen trüben Schlachtfelde, wo die siegreichen Holzhacker die Leichname plündern. Schon von ferne bemerkten wir die zusammengeschrumpften Glieder der niedergeworfenen Helden. Ihre schweren Stämme mit ihren vom Wetter ziselierten und wie Stahl in der Sonne blinkenden Panzern haben in ihrem Sturz Tausende von Büschen zermalmt und fallen so wie Achill an einer einzigen hinterlistigen Wunde am Knöchel, während das Herz noch gesund und der Körper kräftig ist."

Das Jahr 1848 brachte ein wichtiges Ereignis für den Pariser Salon. Die Regierung der neubegründeten Republik bestimmte die Abschaffung der Aufnahme-Jury und die Wahl einer Hängekommission, die zugleich Vorschläge für die Auszeichnungen machen sollte. In diese von Künstlern selbst gewählte Kommission, deren Präsident Delaroche war und zu der unter anderen Delacroix, Vernet, Scheffer, Ingres, Meissonier und Corot gehörten, wurden auch

Abb. 18. Nach dem Regen. Ölgemälde. (Nach einem Kohlebruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Rousseau und Dupré berufen, allein sie zogen sich vor dem Schluß der Verhandlungen zurück, da ihnen eine Verständigung mit einigen ihrer Kollegen aussichtslos erschien. Erfreulicher war für sie ein Auftrag für das Luxembourg-Museum, den ihnen der Minister persönlich gab. Es handelte sich für Rousseau um das Gemälde, das sich jetzt im Louvre unter dem Titel „Ausgang des Waldes von Fontainebleau" befindet, nach Sensier aber in der Nähe von Bröle gemalt ist (Abb. 10). Durch hundertjährige Bäume hindurch blickt man auf eine weite grasbewachsene Ebene, die von den letzten Strahlen der rötlich glänzenden Sonne überflutet wird. Im Mittelgrunde stößt ein Kuhhirt in sein Horn, um die Herde zusammenzurufen. Das Bild gehört meiner Meinung nach nicht zu den allerbesten Schöpfungen Rousseaus. Der Vordergrund hat etwas Theaterkulissenartiges, wie denn schon Sensier an den zweiten Akt des Tell — im Munde des Franzosen heißt das natürlich der Rossinischen Oper — erinnerte. Die Zeichnung hat nicht die Festigkeit, die man sonst bei dem Meister gewohnt ist, und auch der rötliche Schimmer der Abendbeleuchtung grenzt ein ganz klein wenig ans Süßliche. Doch ist es möglich, daß die Farbe erst mit der Zeit dieses Aussehen gewonnen hat. Bei dieser Gelegenheit seien gleich die vier andern Bildchen angeführt, die das Louvre besitzt. „Das alte Dormoir im Bas-Bréau" ist das größte von ihnen (Abb. 11), ein entzückendes Waldinneres mit grasenden und trinkenden Kühen. Von dem „Flußufer" gibt unsere Abbildung 12 keine rechte Vorstellung. Grün, ein helles gelbliches Braun, ein lila Grau und Graublau mischen sich auf dieser hellen, luftigen, reizenden Skizze. Die „Gewitterstimmung", ebenfalls ein ganz kleines Bildchen (Abb. 13), gibt einen jener Tage wieder, an denen Regen und Sonnenschein sich beständig ab-

Abb. 19. Bleistiftzeichnung.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Abb. 20. Federzeichnung.

lösen und die Beleuchtung von Minute zu Minute wechselt. Einen solchen Sonnenstrahl zwischen zwei Regengüssen hat der Künstler aufgefangen. Der Sturmwind hat die Wolken auseinander gerissen, ganz hell erglänzt das Thal mit seinen Wiesen und Häusern und windmühlenbesetzten Höhen, gleich wird es wieder verschwunden sein. Wann diese Bildchen gemalt worden sind, wird sich schwer bestimmen lassen. Aus den Akten des Museums hat man nicht einmal den Zeitpunkt ihres Erwerbs feststellen können. Endlich befindet sich im Louvre auch die kleine, ungemein kräftige, in ganz dunklen Tönen gehaltene Farbenskizze eines Waldrandes, die unsere Abbildung 14 wiedergibt.

Von den Malereien, die Rousseau in dieser Zeit außerdem in Barbizon vollendete oder begann, können wir drei in der Abbildung bringen. Der kleine Hügel des Jean de Paris (Abb. 15) ist eine reizende Studie von Birken, die sich im Winde eines sonnigen Herbstnachmittags hin und her bewegen. In der Mitte sitzt eine Frau im blauen Kleide, links von ihr weiden Schafe. Von größter Lieblichkeit ist der Durchblick durch die Stämme. Über dem Ganzen ruht ein tiefblauer Himmel. Auch die „Köhlerhütte" ist ein Herbstbild, wie der gelbliche Ton der Vegetation zeigt (Abb. 16). Unser Blick wird vor allem durch eine prächtige Gruppe alter Eichen gefesselt, von denen eine vom Blitze gespalten ist. Im Mittelgrunde fällt helles Licht auf eine vor ihrer Hütte sitzenden Frau mit weißer Kapuze. „Die Schlucht von Apremont" endlich ist eine mit großer Bravour ausgeführte Ansicht dieser öden, steinigen Gegend bei Sonnenuntergang (Abb. 17).

Im Salon des Jahres 1849 stellte Rousseau zum ersten Male seit sechzehn Jahren wieder aus, und zwar die „Avenue von Isle-Adam", den „Waldrand" und die „Herbstliche Gegend". Wenn seine Landschaften, die ziemlich schlecht gehängt waren, auch vom Publikum nicht so beachtet wurden, wie sie es verdienten, so war der Erfolg bei den Künstlern doch groß und fast einstimmig. Leider sollte diese Ausstellung aber zum Bruche mit seinem liebsten Freunde führen. Bei der Preisverteilung erhielt nämlich Rousseau zwar eine erste Medaille,

Abb. 21. Bleistiftzeichnung.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

wurde aber nicht, wie Jules Dupré, der nicht ausgestellt hatte, zum Ritter der Ehrenlegion ernannt. Daß diese Zurücksetzung von seiten der Regierung einen so leicht erregbaren Mann wie Rousseau schmerzlich berühren mußte, ist erklärlich, wie sie ihn aber gegen den treuen Kameraden verstimmen konnte, will uns nicht in den Sinn. Sensier sagt uns, daß das „neue Element", das er bei sich eingeführt, daran schuld gewesen sei. Dabei müssen wir einen der wundesten Punkte in Rousseaus Leben kurz berühren. Im Jahre vorher hatte er, so wird uns berichtet, ein armes junges Wesen, „ein Waldvöglein, das vom Winde gepeitscht war", in sein Haus genommen, und daraus war eine Art Ehe entstanden, der aber nie der kirchliche Segen gegeben wurde. Es scheint, daß dieser freie Liebesbund von den Freunden des Künstlers von vornherein nicht gern gesehen wurde. Wir haben die widersprechendsten Urteile über die junge Frau. Weder liebenswürdig noch klug, noch kräftig, noch schön wird sie von den einen bezeichnet; herzensgut, freundlich und hilfsbereit nennen sie die andern. Jedenfalls war sie schwach und leidend und bedurfte vieler Langmut und Pflege, und so mag sie allerdings mit dazu beigetragen haben, die Gesundheit ihres Mannes zu untergraben. Ob sie in späteren Jahren einer wirklichen geistigen Umnachtung verfiel oder nur an nervösen Zuständen litt, wird schwer zu entscheiden sein. Rousseau hing auch dann noch an ihr mit der ganzen Kraft seiner Seele und sträubte sich bis zuletzt gegen ihre Unterbringung in eine Heilanstalt. Nichts Rührenderes läßt sich denken als die Briefe, die er noch ein Jahr vor seinem Tode an sie schrieb: „Meine gute, liebe Kleine," heißt es da, „ich erwartete Deinen Brief heute morgen, er hat mich nicht verfehlt, das ist mir sehr lieb. Fahre fort, amüsiere Dich gut bei Deiner Schwester, iß die gute Suppe, Du weißt schon welche, werde wie ein kleiner Knaul und schwatz mir so viel wie möglich von allem, was Ihr da unten macht." „Du mußt Dir liebe und recht rundliche Backen holen," schreibt er ein andermal, „denn sonst nütze ich sie Dir gleich ab ... Jeder fühlt hier Deine Abwesenheit, und beinah wären wir traurig.

Wir verbringen die Abende mit der Erzählung einer Menge von Dummheiten. Die arme Frau Daumier weiß gar nicht, was sie inmitten einer solchen Gesellschaft thun soll ... Ich denke an Dich alle Augenblicke und schlürfe im voraus alles Vergnügen, das ich haben werde, wenn ich Dich beim Verlassen der Eisenbahn mir mit den Augen winken sehe. Mag man immer sagen, daß die Abwesenden unrecht haben, das ist nicht wahr, wenn man sie aus Herzensgrunde liebt." Widerstrebt es uns nicht, bei diesen Briefen an eine halb Wahnsinnige denken zu sollen? In der ersten Zeit verlebte Rousseau jedenfalls glückliche Jahre mit ihr, umsomehr als auch seine äußere Lage sich in ihnen besserte. Zu den Sammlern, die ihm treu geblieben waren, gesellten sich neue, und wenn auch alte Schulden manche Summen von dem Verdienst in Anspruch nahmen, so erschien die Zukunft doch gesichert. 1851 stellte er außer seinem „Waldausgang" noch sechs andere Bilder aus, 1852, in dem Jahre, das ihm endlich die sehnlichst erwartete Ernennung zum Ritter der Ehrenlegion brachte, eine „Sonnenstimmung" und eine „Landschaft nach dem Regen", aus der wir selbst in der Nachbildung (Abb. 18) die feuchte, würzige Luft auf uns zuströmen fühlen, 1853 unter andern seinen „Sumpf in den Landes". Völlig befestigt aber wurde sein Ruhm durch die Weltausstellung von 1855, wo er mit nicht weniger als dreizehn Bildern vertreten war. Wenn auch nicht alle gleich enthusiastisch in sein Lob einstimmten, so gab es doch fast keinen Mißton mehr. Am meisten bewundert wurde er freilich nicht von seinen Landsleuten, sondern von den Ausländern, insbesondere den Amerikanern und Engländern, wie denn überhaupt die schlichte, ehrliche, allem Theatralischen abholde Art der Maler von Barbizon lange Zeit und vielleicht noch heute in den germanischen Ländern am meisten geschätzt wird.

Noch zwei berühmte Gemälde des Meisters sind nach Sensier in diese Zeit zu setzen: „Die Eichengruppe in der Schlucht von Apremont" und die „Lisière du Mont Girard". Das letztere Bild wird von einer mächtigen Eiche beherrscht, die inmitten ihrer gefallenen Kameraden als letzte Überlebende ihr Haupt noch hoch zum Himmel erhebt und stolz auf die neue Generation zu blicken scheint, die um sie herum erwachsen ist. Ein blauer, nur von ganz wenigen Wolken ge-

Abb. 22. Zeichnung.

trübter Himmel schwebt über der von keinem Wesen gestörten Einsamkeit.

* * *

Für das letzte Dezennium von Rousseaus Leben ist eine so genaue chronologische Reihenfolge, wie wir sie bisher gegeben haben, nicht mehr thunlich. Schon bei früheren Bildern hatte sich Rousseau oft nicht genug thun können, hatte jahrelang an ihnen herumgebessert, so daß seine Freunde die Werke zuweilen nur durch flehentliches Bitten vor ihm selbst hatten retten können. Dieses Bessernwollen wurde von nun ab

Abb. 23. Der Weg. Gemäldeskizze.

bei seinen Hauptwerken fast zur Manie. Am meisten bezeichnend ist es, daß der bereits im Leben Millets genannte feinsinnige Kunstfreund Hartmann aus Münster im Elsaß, der drei fast fertige Bilder in seinem Atelier gesehen und bestellt hatte, volle vierzehn Jahre, d. h. bis nach dem Tode des Meisters, auf sie warten mußte. Wie schon erwähnt, malte er fast nie „en pleine pâte", wie die Franzosen sagen, sondern legte seine Gemälde in Grisaille an. Diese Untermalungen, die die vollkommene Zeichnung und alle Feinheiten der Luft- und Lichtwirkung enthielten, ermöglichten eine fortwährende Veränderung des eigentlichen Farbenauftrags. Die Freunde konnten beobachten, wie dasselbe Gemälde, das eben erst in einer tiefen und reichen Farbenharmonie gestrahlt hatte, plötzlich ganz luftig wurde oder umgekehrt, oder wie an einem strahlenden Sonnenhimmel plötzlich Wolken erschienen und wieder verschwanden. „Ein Mann müßte mutig, treu und reich genug sein," so schrieb er einmal an Hartmann, „um nur eine wundervolle Arbeit hervorzubringen, damit dieses Werk ein Meisterwerk würde und den Menschen in seiner Schöpfung verherrlichte ... Wenn ich also einen Wunsch formulieren dürfte, so wäre es, Millionär zu sein, um ein allereinziges Gemälde zu schaffen, mich ihm zu weihen, all meine Freude an ihm zu haben, zu leiden und zu genießen in ihm, bis ich, zufrieden mit meinem Werke, nach Jahren der Prüfung es zeichnen könnte und sagen: Hier enden meine Kräfte, und hier hört mein Herz auf zu schlagen." Dabei kommen wir auf einen Ausdruck, der bei Rousseau eine große Rolle spielt, das Vollenden eines Gemäldes. Man könnte nämlich leicht auf den Gedanken kommen, daß diese lange Arbeit an einem und demselben Gemälde den Meister zu einer kleinlichen Durchbildung auch des Nebensächlichen geführt hätte. Nichts lag seiner Anschauung vom Wesen der Kunst ferner als dies. „Verstehen wir uns über

Abb. 2. Der Frühling. Ölgemälde.

das Wort ‚fertig‘,“ sagt er einmal zu seinem Schüler Letronne; „was ein Gemälde fertig macht, ist keineswegs die Menge der Einzelheiten, sondern die Richtigkeit des Ganzen. Ein Gemälde wird nicht allein durch den Rahmen begrenzt. An jedem beliebigen Gegenstand gibt es ein Hauptobjekt, auf dem Ihre Augen fortwährend ruhen; die andern Objekte sind nur seine Ergänzung; sie fesseln Sie weniger; weiterhin gibt es nichts mehr für Ihr Auge; da haben Sie die wahre Grenze des Gemäldes ... Wenn Ihr Gemälde im Gegenteil von einem Ende der Leinwand bis zum andern mit gleicher Sorgfalt ausgeführt ist, wird es der Beschauer mit Gleichgültigkeit betrachten. Da ihn alles gleichmäßig fesselt, wird ihn nichts wirklich fesseln. Es wird keine Grenzen geben.“

Ein abschließendes Urteil über Rousseaus ganzes Können wird sich erst gewinnen lassen, wenn einmal ein großer Teil seiner Hauptwerke gleichzeitig sichtbar gemacht und verglichen werden kann. Augenblicklich sind sie so zerstreut, nicht nur in Frankreich, Deutschland und England, sondern auch in Rußland und Amerika, und zum Teil obendrein in so schwer zugänglichen Privatsammlungen, daß sich kaum einer rühmen kann, auch nur die wichtigsten zu kennen. Die Angaben der Zeitgenossen aber dürfen nicht ohne weiteres hingenommen werden, sondern müssen sorgfältig kontrolliert werden. Wenn Sensier zum Beispiel schreibt, daß er, durch den Einfluß der Japaner verführt, auf ein paar Bildern den Himmel ganz unnatürlich hell gemalt habe, so ist dieser Eindruck bei ihm leicht erklärlich; werden aber auch wir ihn haben, die wir die Periode der Freilichtmalerei erlebt haben? Oder was ist bei der systematischen Malerei bei anderen Werken zu verstehen, die nach Burty aus lauter „gleichmäßigen nebeneinandergesetzten schrägen Strichen“ bestand und an eine Stickerei erinnerte? Haben wir hier einen Vorläufer der Neoimpressionisten oder Segantinis vor uns? Weder die in den öffentlichen Galerien und hauptsächlichsten Privatsammlungen befindlichen, noch die in den letzten Jahren auf Ausstellungen gezeigten Werke des Meisters geben uns eine Antwort auf diese Frage. Auch die Centennarausstellung gab ein so unvollkommenes Bild von seinem Schaffen, daß bei vielen Besuchern leicht eine ganz falsche Vorstellung davon erweckt werden konnte.

Zeichnung, Kolorit und Harmonie, das sind die drei Elemente der Malerei. Sie sind so selten vereinigt, daß man geradezu zwischen Koloristen und Harmonisten unterscheidet und die Venezianer zu den ersteren, die Holländer zu den letzteren rechnet. Rousseau hat sich sein Leben lang damit abgemüht, ihnen allen zu ihrem Rechte zu verhelfen. Nicht immer hat er es erreicht; manche seiner Werke haben dadurch etwas Gequältes erhalten. Aber dann hat sein Scheitern etwas wahrhaft Tragisches und darf nicht mit dem Unvermögen kleiner Talente verwechselt werden. Die Zeichnung war ihm die Grundbedingung aller Kunst, und er hätte gewiß mit Freuden das Wort Ingres' unterschrieben, daß sie die Rechtschaffenheit in der Kunst bedeute. „Dachten Sie vielleicht,“ sagte er einmal zu einem seiner Schüler, „Sie brauchten nicht zu zeichnen, wenn Sie zu einem Koloristen kämen?“ Deshalb sind auch seine Handzeichnungen äußerst geschätzt und gesucht. Meist sind es nur vorbereitende Studien, selten hat er sie wie Millet zu selbständigen Kunstwerken ausgestaltet. Die berühmteste Ausnahme bilden „Die großen Eichen des Bas-Bréau“, eine Federzeichnung, die in der ans Fabelhafte grenzenden Ausführung an die altdeutschen Meister erinnert, auf der jedes Blättchen wiedergegeben scheint und bei der doch alles sich zu einer großen lichtvollen Harmonie zusammenschließt. Auch sie gehört jetzt zur Mesdagschen Sammlung. Aber auch die kleinste Skizze besitzt Charakter, sei es, daß der Künstler sich von der Struktur eines Baumes bis in die feinsten Verästelungen hinein Rechenschaft geben will, sei es, daß er den Aufbau eines Terrains festlegen will. Tinte, Sepia, Bleistift lösen einander ab (Abb. 19—22).

Wenn man von Rousseau als Koloristen spricht, so darf man natürlich nie aus dem Auge verlieren, daß die Farbenskala bei einem Landschafter viel weniger umfangreich ist als bei einem Figurenmaler. Die Farben der Kolibris, von denen er immer einige ausgestopfte Exemplare in seiner Schublade hatte, konnte er auf seinen Bildern nur selten anbringen. Das matte Blau des Himmels und das Grün der Wiesen und Bäume bilden naturgemäß die Grundtöne.

Abb. 25. Abendstimmung. Ölgemälde. (Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Aber selbst vor diesem Grün hatten die älteren Landschafter noch gezagt. Es scheint, daß die Menschen eine instinktive Abneigung gegen die Zwischenfarben haben, die erst überwunden werden muß, wie ja noch heute viele das Violett auf einem Bilde als unschön empfinden. Rousseau war einer der ersten, der die Bäume nicht braun sah und malte, ja vielleicht war er der allererste, auf den das seitdem klassisch gewordene Wort „Spinatmaler" von dem empörten, weil in seiner Gewohnheit gestörten Publikum angewendet wurde. Seine Vorliebe für den Herbst spricht nicht dagegen, denn auch hier bevorzugte er nicht das stumpfe Braun, sondern das tiefe satte Rot der sich entblätternden Eiche. Es gibt Bilder von ihm, in denen dieses Rot mit dem Grün zusammen, wozu sich zuweilen auch noch ein kräftiges Gelb gesellt, einen wundervollen Akkord ergibt. Das koloristisch stärkste Bild bleibt aber wohl der „Abstieg der Kühe". Dazwischen stehen freilich dann wieder Werke, die fast monochrom in der Art der meisten Holländer gemalt sind; „van Goyen braucht nicht viel Farbe um die Idee des Raumes zu geben. Schlimmsten Falls können Sie die Farbe entbehren" —, so äußerte er sich wohl einmal gesprächsweise. „Allein," heißt es dann weiter, „Sie können nichts ohne die Harmonie thun." Die Harmonie ist der große Einklang, zu dem die Luft und das Licht die Dinge zusammenstimmen. Ganz besonders betonte er die Harmonie der Erde und des Himmels. Dupré und er sind die größten Maler des Himmels. Sie haben ihn zu allen Zeiten studiert und in allen Beleuchtungen, im schwülen Dunste und in reiner Klarheit, im Sturm, während des Regens und nach dem Regen, wenn der Regenbogen vor den Wolken steht; hell strahlend am Mittag und verglühend in den Strahlen der untergehenden Sonne, ja selbst im Mondenschein.

Abb. 26. Nach Sonnenuntergang. Ölgemälde.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Von den Anhängern der klassischen Schule wurde Rousseau jedes Kompositionstalent abgesprochen. Es gibt eben zwei Arten von Komposition; die einen wägen die Linien, die anderen die hellen und dunkeln Massen gegeneinander ab. Ganz der Komposition kann kein Künstler entraten. Und wenn er wirklich nichts gibt

Abb. 27. Landschaft mit Tieren. Ölgemälde. (Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

als einen bloßen Naturausschnitt, so lag eben seine Kunst darin, diesen aus sich allein eine Komposition ergebenden Naturausschnitt zu finden. Schon die Festlegung des Horizontes bedeutet Komposition. Rousseau ist hier im allgemeinen der Überlieferung gefolgt, indem er ihn etwa in den goldenen Schnitt legte, so zwar, daß die Erde den kleineren Abschnitt einnimmt. Wie Rembrandt begann er seine Landschaften meist erst in einer gewissen Entfernung; blickt doch der Wanderer nicht auf seine Füße, sondern läßt den Blick in die Ferne schweifen. Gehirn fertig sein. Der Maler läßt es nicht auf der Leinwand entstehen, er nimmt nur nach und nach die Schleier weg, die es verbargen." Wird man da nicht an den Anfang des Sonetts eines der Allergrößten erinnert, das in Herman Grimms Übersetzung also lautet:

Wie sich im unbehaunen toten Stein,
Je mehr der Marmor unterm Meißel schwindet,
Anwachsend immer volleres Leben findet. . .

Und ist es nicht ein Beweis für Rousseaus Größe, daß er sich in seinen Anschauungen mit diesem Größten begegnet? . . .

Abb. 28. Die Eiche am Wasser. Ölgemälde.

Die Beurteilung seiner rein malerisch-technischen Eigenschaften muß dem Künstler überlassen bleiben. Doch wird es vielleicht interessieren, daß er nur die einfachsten Farben anwandte. Daß er fortwährend experimentierte, bald ganz dünn, bald äußerst stark auftrug, hier mehr flächig malte, dort alles in einzelne Tupfen auflöste (Abb. 24), ist schon angedeutet worden. Das alles ist aber doch eigentlich nebensächlich. Er selbst betonte immer wieder, daß alles Technische erst in zweiter Linie käme, daß die Auffassung allem voraus ginge. „Das Gemälde," sagte er einst zu Burty, „muß zunächst in unserm

Auch in dieses letzte Jahrzehnt fallen einige größere Reisen, wie denn Rousseau wohl überhaupt der einzige unter den damaligen Landschaftern ist, der sein Vaterland nach allen Richtungen durchstreift hat. 1857 ging er nach der Picardie und malte dort besonders im Dorfe Becquigny bei Bohain nördlich von Saint-Quentin. Das hauptsächlichste Bild aus diesem Jahre „Das Dorf", stellt einen sandigen Fahrweg mit einigen dünnen Bäumen und ziemlich weitläufig verstreuten Häusern zu beiden Seiten dar. Den Hintergrund bilden Waldungen. Im September 1860 unternahm

Abb. 29. Der kleine Teich zwischen den Felsblöcken von Barbizon.

er eine Reise nach der Franche-Comté und machte von da aus mit Millet zusammen einen Ausflug bis zum See von Morat. 1863 aber ergriff ihn die Sehnsucht, die Gegenden wiederzusehen, in denen er sich seine stärksten Jugendeindrücke geholt hatte, und noch einmal verlebte er einige Tage auf dem Col de la Faucille im Angesicht seiner geliebten Alpen, die er wieder in allen Phasen der Beleuchtung zeichnete. Dabei zog er sich eine schwere Lungenentzündung zu, die eine schlimme Zerrüttung in seinem Nervensystem zurückließ. 1865

Abb. 80. Der kleine Teich. Ölgemälde.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

endlich ging er mit seiner Frau nach Artois und bis ans Gestade der Nordsee nach Boulogne und Ambleteuse.

Es seien nun wenigstens einige der wichtigsten Gemälde noch besprochen, die er in diesem Zeitraume schuf. Etwa 1859 war nach dem übereinstimmenden Urteil der Zeitgenossen eine Periode der Abspannung eingetreten, deren Wirkung sich besonders in einer gewissen Flauheit der Ausführung bemerkbar machte. Um so freudiger wurde man durch die „Felseneiche“ im Salon von 1861 überrascht. Sie ist eines seiner schlichtesten und eindringlichsten Werke. Zwischen moosbewachsenen Felsblöcken, allerlei Dornengestrüpp und Zwerggesträuch ragt der mächtige alte Baum hervor, seine knorrigen Äste nach allen Seiten ausreckend. Der Rahmen des Bildes schneidet das gewaltige Laubwerk mitten durch. Rechts erscheint dazwischen ein Stück blauen Himmels. Im Salon von 1863 erschien dann der „Teich unter den Eichen“ und die „Lichtung im Hochwald“, beides ebenfalls Werke von konzentrierter Kraft. Große Eichen beschatten auf dem ersteren Bilde ein kleines Gewässer, an denen ein Wanderer ausruht; zwischen ihnen erblicken wir eine im Lichte verschwimmende heitere Landschaft. Eine ganze Anzahl von Rousseaus Landschaften gehen unter dem Titel „La Mare“, das ein Mittelding zwischen Teich und Lache bedeutet; wir können mehrere davon in Abbildung bringen, aber leider nicht die in Rede stehende. Wundervoll ist die Abendstimmung auf Abb. 25. Der leicht bewölkte Himmel strahlt im goldenen Glanze und spiegelt sich im Wasser. Große Bäume zeichnen sich rechts scharf von ihm ab, links im Mittelgrunde erscheint ein Häuschen zwischen anderen Bäumen. Auf Abb. 26 ist die Sonne schon längst geschieden, der Himmel am Verblassen. Eine Bäuerin läßt ihre Kuh in

dem Gewässer trinken. Abb. 27, die unter dem nichtssagenden Titel „Landschaft mit Tieren“ geht, gibt vielleicht eine andere „Mare“ wieder, bei der uns die wundervolle Spiegelung des Wassers und das herrliche bräunliche und goldige Grün der Bäume besonders gerühmt wird. Bei der „Mare au Chêne“ (Abb. 28), für die im Jahre 1891 bei der Versteigerung der Sammlung Röderer nicht weniger als 90 000 Francs bezahlt wurden, nimmt die wundervolle Eiche rechts zunächst unser Interesse ganz in Anspruch. Auch hier ist die Sonne schon untergegangen. Unter den Nebeldünsten, die aus dem feuchten Boden aufsteigen und besonders zwischen den drei Bäumen links sichtbar werden, verblassen schon die Blumen im Vordergrunde, unter denen sich einige Mohnblumen keck hervorthun. Wir meinen die Grillen zirpen zu hören. Trotzdem sitzt die Bäuerin noch

Abb. 31. Sonnenuntergang bei stürmischem Wetter. Ölgemälde.
(Nach einem Kohlebruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

bei ihren Kühen im Grase. Im Hintergrunde links erblicken wir vor einem Gehölz ihre Hütte, während sich rechts der Blick in eine unendliche Ferne verliert. Ein hohes Lied des Abendfriedens. „Der kleine Teich zwischen den Felsblöcken von Barbizon" (Abb. 29) gewinnt für uns dadurch ein ganz besonderes Interesse, daß wir auf ihm im Hintergrunde links des Malers Häuschen erblicken. Es ist die Stunde, wo Tag und Nacht sich die Hände reichen. Am Horizont leuchtet der Himmel noch im purpurnen Glanze, aber der Mond mischt schon seinen bläulich-weißen Schein mit dem letzten Tagesschimmer. Ein Bauer im blauen Kittel tränkt seine Schimmel in dem leuchtenden Wasser. Im Vordergrunde moosbewachsene Steinblöcke und ein einzelner, sich scharf vom Himmel abzeichnender Baum; weiterhin andere Bäume mit dunklem Laubwerk (vgl. endlich auch Abb. 30—32). Rousseaus Vorliebe für diese Vorwürfe läßt sich wohl begreifen; bieten doch diese stehenden Gewässer mit ihrem stillen Glanze und ihren mannigfaltigen Spiegelungen eine prachtvolle farbige Unterbrechung des Terrains. Auf der „Lichtung im Hochwalde" fällt unser Auge auf einen über einen Rasenboden führenden Weg, auf dem ein von einem Schimmel gezogener und von einer Frau in blauem Kleide gelenkter Karren auf uns zukommt. 1864 erschien das schon besprochene „Dorf" und „Die Häuschen am Walde", ein Bild voll heitrer Ruhe (Abb. 33). Helles Sonnenlicht fällt auf die Strohdächer und die weißgetünchten Mauern der Häuser und die Stämme der Bäume, deren dichtes Laub im Schatten liegt. Der Waldboden, auf dem große Steine verstreut sind, ist rötlich gefärbt. An dem Bache weiden einige Kühe. 1865 wurde ihm der Auftrag zu teil, für das Demidoffsche Palais zwei Landschaften zu malen. Außer ihm waren Corot, Dupré und Fromentin aufgefordert worden. Er wählte als Motive einen „Frühlingstag" — eine Flußlandschaft mit einem Dorf im Hintergrunde — und einen „Sonnenuntergang". Beide Bilder wurden lange nach dem festgesetzten Termin und trotzdem unfertig abgeliefert. Sie zeigen nach dem Urteil Burtys eine starke Anspannung des Willens, aber eine sichtliche Ermüdung der Hand. Und nie ganz vollendet, wenigstens in seinem Sinne vollendet worden ist auch sein letztes Gemälde, die „Ansicht der Alpen". Schier Unmögliches wollte er hier geben. Sein Bild sollte eine Zusammenfassung der ganzen Alpenwelt in ihrer Größe und Herrlichkeit und unendlichen Mannigfaltigkeit werden; Räume, die das Auge nicht auszumessen vermag, Terrainabstufungen in schier unendlicher Folge sollten greifbar deutlich werden. Vorn große Basaltblöcke auf dem Abhang von La Faucille mit der Landstraße; dann die Gegend von Gex; dann der Genfer See in aller seiner Herrlichkeit und schließlich die ganze Kette des Mont-Blanc mit allen Schneegipfeln und Felsspitzen, allen Vorsprüngen und Thalsenkungen. Und dies alles umwoben und durchtränkt vom klarsten Sonnenschein! Es wird uns erzählt, daß er sein Gemälde zunächst mit der Feder anlegte und dann mit Wasserfarben überzog, wie denn nach der Ansicht der Zeitgenossen gerade in der Aquarellmalerei in diesen Jahren seine Hauptstärke lag. Später habe er dann, wohl um die Alpenkette noch strahlender hervortreten zu lassen, den Vordergrund stark verdunkelt. Warum kann dieses Werk, von dem die Abbildungen so gar keinen Begriff geben, das von einigen für vollkommen verunglückt erklärt wird, während es andere als den tiefsten und ergreifendsten Ausdruck seiner Kunst preisen, nicht einmal ausgestellt werden?

Noch zwei kleinere Bilder, die wir in unseren Abbildungen bringen können, seien kurz besprochen. „Der Steg" (Abb. 34) ist von dem milden Lichte eines warmen Sommertages erfüllt. Im Vordergrunde erblicken wir zwischen Schilf und rötlicher Haide eine Wasserlache; links sitzt eine Frau bei ihrer weidenden Kuh. Die Mitte nimmt der zwischen zwei Gruppen von Ulmen und Eschen über das Wasser führende Steg ein, den eine Bäuerin in rötlichem Kleid mit ihrem eine blaue Schürze tragenden Knaben überschreitet. In der duftigen Ferne eine Hütte mit rotem Ziegeldach. Über dem Ganzen thront ein tiefblauer Himmel. Der „Rand des Waldes von Fontainebleau" (Abb. 35) gibt einen wundervollen Durchblick zwischen herrlichen Buchen auf einen im Dunste verschwimmenden Berghang. Unter einem einzeln stehenden Baume ruht ein Wanderer.

Rousseau hatte sich nun ganz in Barbizon eingenistet. Wenigstens verlebte er

Abb. 32. Sonnenuntergang. Ölgemälde. (Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

hier den größten Teil des Jahres, manchmal bis tief in den Winter hinein. Sein äußerst bescheidenes Häuschen, dessen Strohdach er erst jetzt hatte durch ein Ziegeldach ersetzen lassen, bildete den Schauplatz der Barbizoner Abende, die fast jeden Sonnabend stattfanden und an denen außer den eigentlichen Mitgliedern der Kolonie auch Pariser Künstler und Sammler und oftmals auch Rousseaus Vater teilnahmen. Diaz, der immer voller launiger Geschichten steckte, Barye und Daumier, die sich in Sarkasmen überboten, trugen meistens die Kosten der Unterhaltung, aber auch Millet taute bei diesen lebhaften Gesprächen oft ganz auf.

Abb. 33. Häuschen am Walde. Ölgemälde.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Seine äußern Lebensverhältnisse waren in der ersten Hälfte unseres Zeitraums wieder ziemlich schwierig geworden. Der Grund, den uns Sensier dafür angibt, nimmt sich ziemlich fragwürdig aus. Ein belgischer Kunsthändler habe auf alle Weise versucht seine Bilder zu drücken und sei selbst nicht davor zurückgeschreckt, Bilder, die er teurer eingekauft, auf Versteigerungen oder unter der Hand zu verschleudern. Das müßte denn doch ein sonderbarer Kauz sein, der, bloß um einen Künstler zu ärgern, sich selbst Verluste zufügte. Es bleiben auch hier ebenso wie im Leben Millets dunkle Punkte, die der Biograph nicht aufhellen konnte oder auch nicht aufhellen wollte. Wie ist es möglich, so fragen wir uns, daß ein in bescheidenen Verhältnissen lebender kinderloser Mann, der im Zeitraum von wenig mehr als zwei Jahren auf zwei Versteigerungen 52 000 Francs für seine Gemälde erzielte, niemals aus den Geldverlegenheiten herausgekommen ist? Freilich fiel ihm nicht die ganze Summe als Reingewinn zu, sondern nur ungefähr die Hälfte, weil eine ganze Anzahl Werke von ihm selbst zurückgekauft wurden. Dafür hatte er aber doch in dieser Zeit auch anderweitig Bilder verkauft. Ist die frühere Schuldenlast so erdrückend gewesen? Dafür spricht der Umstand, daß er sich einem reichen Freunde gegenüber, der sich erbot ihn davon zu befreien, genierte die volle Summe zu nennen. Ferner wird uns erzählt, daß er gern alte Stiche und Radierungen kaufte und seit 1863 mit einer wahren Leidenschaft japanische Holzschnitte sammelte. Wir müssen auch bei ihm wie bei Millet annehmen, daß er in völliger Unkenntnis der Geldgeschäfte alle Schuldscheine, die ihm von gewissenlosen Leuten vorgelegt wurden, blindlings unterschrieb und das Geld sorglos ausgab. Warum aber nahmen sich hier

Seine äußern Lebensverhältnisse waren in der ersten Hälfte unseres Zeitraums wieder ziemlich schwierig geworden. Der Grund, den uns Sensier dafür angibt, nimmt sich ziemlich fragwürdig aus. Ein belgischer Kunsthändler habe auf alle Weise versucht seine Bilder zu drücken und sei selbst nicht davor zurückgeschreckt, Bilder, die er teurer eingekauft, auf Versteigerungen oder unter der Hand zu verschleudern. Das müßte denn doch ein sonderbarer Kauz sein, der, bloß um einen Künstler zu ärgern, sich selbst Verluste zufügte. Es bleiben auch hier ebenso wie im Leben Millets dunkle

Abb. 34. Der Steg. Ölgemälde.

die Freunde seiner nicht an, und warum sorgte der geschäftskundige Sensier nicht wenigstens dafür, daß die Versteigerungen an günstigen Terminen stattfanden und richtig vorbereitet wurden? Niemals, heißt es in der Gazette des Beaux-Arts, wurde eine so ernsthafte Auktion so ungeschickt in Szene gesetzt. Wie dem aber auch sein mag, jedenfalls wurde Rousseau die Sorgen erst dann einigermaßen los, als ihm im Jahre 1865 zwei junge Kunsthändler, Brame und Durand-Ruel, für sechzig ältere kleine Bilder und Studien und mehrere noch zu vollendende Kompositionen die für die damalige Zeit fast fabelhafte Summe von 140 000 Francs bezahlten.

Gerade um diese Zeit wandte sich ihm auch die Gunst der Kritiker und Künstler erneut zu, die eine Zeit lang durch die peinliche Durchführung seiner Bäume und die Helligkeit seiner Himmel abgestoßen worden waren. 1866 wurde er sogar in Gemeinschaft mit so verschieden gearteten Künstlern wie Gérôme, Cabanel, Hébert, Baudry, Corot, Daubigny und anderen in die Jury des Salons gewählt. Wie hoch seine Arbeit hier von seinen Kollegen geschätzt wurde, beweist am besten die Thatsache, daß er von ihnen zum Präsidenten der großen internationalen Jury der Weltausstellung von 1867 gewählt wurde. Der bekannte Bauernmaler Jules Breton, der hier sein Kollege war, gibt uns in seiner Selbstbiographie ein Bild von seinem damaligen Aussehen, mit dem man unser nach einer Photographie hergestelltes Titelbild vergleichen möge. „Er war rot im Gesicht und besaß eine kräftig gezimmerte Statur. Haare und Bart, die tief schwarz gewesen waren, ergrauten . . . Sein etwas bäuerisches Äußeres erweckte nicht die Idee, daß man einen Künstler vor sich hatte; in den Augen eines kurzsichtigen Beobachters hätte er für einen stattlichen Subalternbeamten aus der Provinz gelten können. Der Reiz enthüllte sich in seinen braunen sammetartigen Rehaugen, auf deren Grunde man verschleierte Blitze wie Sonnenstrahlen im Walde hervorschießen fühlte."

Das Jahr 1867, das letzte seines Lebens, bedeutete für ihn überhaupt eine Apotheose. Auf der Weltausstellung war er mit dreizehn Bildern vertreten. Im gleichzeitig stattfindenden Salon waren zwei seiner Hauptwerke, die „Ansicht der Kette der Alpen" und das „Hochwald-Innere von Bas-Bréau" ausgestellt. Gleichzeitig wurde im Cercle des Arts in der rue de Choiseul eine Ausstellung von 109 seiner Studien eröffnet. Die ganze Entwickelung des großen Künstlers lag so wie ein offenes Buch vor den Augen der Kunstfreunde da. Da sah man die Jugendwerke aus der Umgegend von Paris, vom Telegraphenturm auf dem Montmartre an, in denen er sich von der Konvention frei zu machen gesucht hatte, die wildromantischen Studien aus der Auvergne und die Seestücke von Port-en-Bessin und Granville, die Häuser vom Mont St. Michel, die ersten Barbizoner Eindrücke, die weiten Ebenen der Landes und die Thäler des Berry, die Dörfer und Hütten der Picardie und die wundervollen Baumstudien des Waldes von Fontainebleau. Welcher Landschafter konnte sich mit ihm in der Mannigfaltigkeit der Motive, im Reichtum der Stimmungen, in der Kraft der Zeichnung und der Fülle des Kolorits, endlich — und das ist vielleicht das Wichtigste — in der Wahrhaftigkeit messen? Der Eindruck war auf alle, die den Wert wahrer Kunst erkennen, außerordentlich tief und nachhaltig. „Wieder einmal bin ich davon überrascht worden," schrieb Millet an ihn, „daß eine Kraft eine Kraft ist von Anbeginn an. Von den ersten Studien an zeigen Sie eine Frische der Anschauung, die keinen Zweifel über das Vergnügen läßt, das Sie im Angesicht der Natur empfanden, und man sieht, daß sie zu Ihnen direkt sprach und daß Sie durchaus mit Ihren eigenen Augen sahen . . . Sie waren von Anbeginn an die kleine Eiche, die eine große Eiche werden sollte." Ph. Burty nannte die Ausstellung in der Einleitung zum Katalog den Schlüssel zu Rousseaus Werk, und es ist bedauerlich, daß seitdem nie wieder eine ähnliche Ausstellung seiner Werke hat veranstaltet werden können.

Leider wurde diese glückliche Zeit durch einen schrillen Mißton gestört. Bei der großen Preisverteilung erhielt Rousseau zwar eine der vier Ehrenmedaillen, zusammen mit Cabanel, Gérôme und Meissonier, aber er wurde nicht zum Offizier der Ehrenlegion befördert. Es war dies eine offenbare Zurücksetzung, da Gérôme diese Auszeichnung bekam, während die beiden andern sie schon besaßen. Ein plausibler Grund

Abb. 35. Der Rand des Waldes von Fontainebleau. Ölgemälde. (Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

aber läßt sich um so weniger dafür finden, als Rousseau noch im voraufgehenden Herbst nach Compiègne an den Hof befohlen und vom Kaiser mehrfach ausgezeichnet worden war. Da aber auch Millet und Dupré übergangen worden waren, kann man schwer an eine absichtslose Unterlassung glauben. Es ist nicht ganz leicht, uns in den Seelenzustand des Meisters hineinzuversetzen. Wir müssen daran denken, welch ungeheure Rolle diese Auszeichnung in Frankreich spielt, und uns vergegenwärtigen, daß seine Nerven schon vor der Ausstellung zerrüttet waren und durch die anstrengenden Arbeiten noch mehr gelitten hatten. Er faßte seine Übergehung nicht nur als persönliche Beleidigung, sondern als Beleidigung der Jury und seiner Kunst auf. „Das Kreuz ist mir gestohlen worden," heißt es in einem Memento, das man unter seinen nachgelassenen Papieren gefunden hat. „Es war notwendigerweise erworben mit der glänzendsten der von der Jury verliehenen Auszeichnungen, als ein Dank des Staates für die Frankreich dadurch erwiesene Ehre, daß es in der Kunst den ersten Rang behalten hatte. Es fordern ist keine Ehrbegierde, sondern ein Protest, die Zurückweisung einer Beleidigung." Zunächst dachte er daran, sich direkt an den Kaiser zu wenden. Innerlich gebrochen kehrte er nach Barbizon zurück, wo er von nun an hinsiechte. Zuerst traten Lähmungen ein, schließlich erklärte sich eine Gehirnerweichung. Spazierfahrten in den Wald, bei denen er mühsam in den Wagen gehoben werden mußte, und das Anhören guter Musik — seine Lieblingskomponisten waren Mozart und Weber — vermochten allein ihn zeitweilig seine Schmerzen vergessen zu machen. Im Spätherbst trat eine schwere Krisis nach der andern ein, trotzdem gab er selbst nie die Hoffnung auf Besserung auf und wollte sich auch immer noch nicht von seiner Frau trennen lassen, bei der der Wahnsinn nun wohl zweifellos war, die lachend und weinend, tanzend und wehklagend das Haus durchlief. Am 21. Dezember war sein Freund Sensier, der uns in seinem Tagebuch die ganze Krankengeschichte aufbewahrt hat, das letzte Mal bei ihm. „Er ist abgemagert und weiß geworden, der Blick ist stumpf. Er ist schon weiter nichts als ein armer Toter, der sich nicht mehr aufzurichten vermag. Er hat noch die Kraft, in abgebrochenen Worten über seine Lage zu scherzen. Durch die Krise vom Vorabend waren seine Augen klar und das Gesicht dünn geworden, seine Blicke schienen uns zu fragen. ‚Ich fühle mich besser,' sagte er uns ... ‚O, ich habe Reisen im Himmel gemacht .. gestern und die ganze Nacht .. ich habe Schauspiele gesehen .. unendliche Schauspiele .. schwindelerregende. .. O! die große Harmonie muß wieder eintreten, sie wird kommen.'" Am nächsten Morgen erhielt Sensier ein Telegramm: „Rousseau ist um 9 Uhr gestorben, kommen Sie. J. F. Millet." Die große Harmonie war wirklich eingetreten, aber ein furchtbarer Todeskampf war ihr vorhergegangen. Auf dem kleinen Friedhof von Chailly liegt auch er begraben.

7326 096

[illegible]ME
BOOK[illegible]NG CO., INC.
OCT 2 7 1983
100 CAMBRIDGE STREET
CHARLESTOWN, MASS.

FA3947.1.9
Millet und Rousseau,
Fine Arts Library AYU6854
3 2044 033 973 280

[redacted]

BEFORE THE LAST DATE STAMPED BELOW. NON-RECEIPT OF OVERDUE NOTICES DOES NOT EXEMPT THE BORROWER FROM OVERDUE FEES.

JAN 3 1 1984

AUG 29 '94

CANCELLED
JUN 18 1985

JUN 09 '86

JUN 07 '9

JUL 20

FEB 15 '95 FA

FA 3947.1.9
AUTHOR Gensel, Walther
TITLE Millet und Rousseau
DATE DUE BORROWER'S NAME
09/30/94
REG NORRIS THOMAS
102 9465 30
07 20 94
FILED JUL 2 1994

FA 3947.1.9